Geschichte

der

deutschen Nationalliteratur

im

neunzehnten Jahrhundert.

Geschichte

der

deutschen Nationalliteratur

im

neunzehnten Jahrhundert.

Von

Julian Schmidt.

Zweiter Band.

Leipzig,
Friedrich Ludwig Herbig.
1853.

An Gustav Freytag.

Erinnern Sie sich noch an unser erstes Zusammentreffen? Es war im Anfang des Jahres 1848, die Lärmglocke der Revolution hatte noch nicht geschlagen, die Gegensätze hatten sich noch nicht geschieden. Wir waren mit Ruge, mit Fröbel, dessen „Republikaner" wir eben im Theater gegen die üble Gesinnung der Socialisten vertheidigt, mit den jungen Oesterreichern in gemüthlicher Eintracht zusammen. Es dauerte nur ein paar Monate, und die bisher verhüllten Gegensätze traten an's Tageslicht, eine Hand hob sich gegen die andere; nur wir Beide, die wir uns gleich bei unserer ersten Zusammenkunft enge aneinander geschlossen, wir sind treu zusammen geblieben.

Der Dichter der „Valentine" und des „Waldemar" hatte mich schon lange angezogen, ehe ich ihn persönlich kannte. Es ging mir wie fast allen Ihren Lesern: was man auch gegen die Stücke einzuwenden hat, man gewinnt daraus den Dichter lieb und wünscht sich ihm zu nähern. Ihre Probleme waren mir zu individueller Natur. Ich fand in dem Verhältniß zwischen dem romantischen Georg und der romantischen Valentine, zwischen dem blasirten Waldemar und der blasirten Georgine keine innere Nothwendigkeit, keine allgemein menschliche Idealität, und daher schien es mir, daß der Schluß bei aller geistreichen Motivirung nur dann überzeugte, wenn man gewisse Voraussetzungen zugab. Aber ich fand darin eine Sprache, die bei vollendeter Bildung doch die reine Natur athmete; eine klar durchdachte Technik, von der wir im deutschen Lustspiel noch keine Vorstellung gehabt, und vor Allem überall die Spuren einer ächten Dichterseele. Von dem allen fand ich bei den meisten der neuern deutschen Dichter das Gegentheil. Bei uns hatte sich die Idee festgesetzt, das Kennzeichen eines Dichters sei die Krankheit, die ewige Verstimmung, die Selbstvergötterung, der Weltschmerz; aber ich habe nie daran geglaubt, ich war stets der Ueberzeugung, der Dichter unterscheide sich nur dadurch vom gewöhnlichen Menschen, daß er die Gegenstände lebhafter, reiner und idealer sehe. Einen Dichter ohne Lust am Leben, ohne erhöhteren Sinn für die Wirklichkeit, und was damit zusammenhängt, ohne Fülle des Gemüths habe ich mir nie vorstellen können; und eine solche Natur wehte mir aus Ihren Dichtungen entgegen, wie ich sie nachher in dem Menschen wieder fand.

Die Ereignisse nahmen gleich darauf eine so ernste Wendung, daß bei einem Gemüth, welches lebhaft die allgemein menschlichen Regungen mitempfand, das heitere Spiel der Poesie unmöglich wurde. Je wärmer der Einzelne fühlte, je eifriger strebte er nach allgemeiner Thätigkeit. Die verwandten Elemente suchten sich, und wenigstens in der Regel ergab sich dann auch, daß Neigungen und Principien Hand in Hand gingen. Unsere Bildung, unsere Gesinnung, unsere sittlichen Principien stimmten fast durchweg überein, während in unserer Natur und unserer Anlage ein Gegensatz stattfand: ich denke, das ist die richtige Grundlage eines dauernden Verhältnisses.

Denke ich an unsere gemeinsame Thätigkeit zurück, so glaube ich, daß, so oft uns auch ein Irrthum begegnet sein mag, wir uns keine ernstlichen Vorwürfe zu machen haben. Wir haben nach bestem Wissen und Gewissen Gerechtigkeit ausgeübt; wir haben niemals eine persönliche Rücksicht walten lassen, nie die Sache aus den Augen gesetzt; keine Menschenfurcht hat uns berührt; wir haben die Gefühlsströmungen der Masse ebensowenig geachtet, als die Empfindlichkeit der Einzelnen, die wir in ihrem Glauben an sich selbst stören mußten; wir haben es treu und ehrlich mit dem Vaterlande gemeint, am meisten da, wo wir seine Neigungen bekämpften.

Was mein Theil an dieser kritischen Thätigkeit war, ist, soweit er die deutsche Literatur betrifft, in diesem Buche niedergelegt. Sie sind mit wärmster Theilnahme meinen Bestrebungen gefolgt, und ich glaube nicht, daß es Viele geben wird, die, was bleibend und was vergänglich daran ist, richtiger zu unterscheiden das Verständniß und die Neigung haben werden. Aus diesem Grunde und als Erinnerung an mehrere Jahre ernsten und bewegten Zusammenwirkens schreibe ich Ihnen dies Buch zu: zugleich aber als Zeichen meiner herzlichen Freundschaft.

Leipzig, den 15. September 1853.

Julian Schmidt.

Inhalt.

Erstes Kapitel.

Die Literatur der Revolution.

Gegensatz gegen das Zeitalter der Restauration. — Die neufranzösische Romantik. — Lord Byron. — Heinrich Heine. — Ludwig Börne. —

Der Uebergangsmoment von der romantischen zur jungdeutschen Literatur läßt sich nicht so genau fixiren, als der Uebergangsmoment von der classischen zur romantischen, da sich die Gegensätze nach beiden Seiten hin auf das Mannigfaltigste verzweigen; aber daß in der That in die allgemeine Stimmung ein ganz gewaltiger Umschlag eingetreten ist, macht sich in allen Gebieten der Wissenschaft und Kunst, des politischen und des socialen Lebens fühlbar.

Was die Träger der neuen Richtung, die sogenannte jungdeutsche Schule betrifft, so könnte man sich leicht versucht fühlen, sie mit der romantischen Schule in Parallele zu stellen, obgleich die letztere an Talent und Bildung unendlich höher steht; es ist derselbe geistreiche Dilettantismus, dasselbe Cotteriewesen, dasselbe Zur-Schautragen einer gewissen Geringschätzung gegen die Masse und deren Repräsentanten, den Philister, dasselbe Haschen nach paradoxen Wendungen, dasselbe Uebergewicht der Intention über die Ausführung. Aber diese Aehnlichkeit der äußern Erscheinung darf uns doch nicht darüber täuschen, daß in dem Inhalt ein scharfer und harter Gegensatz vorhanden ist.

In dem vorigen Bande bildete bei allen einzelnen Gemälden die Zeit der Freiheitskriege den historischen Hintergrund: auf sie bezog sich, mittelbar oder unmittelbar, bewußt oder unbewußt, Alles, was in Deutschland gedacht, empfunden und erstrebt wurde.

Lange vor dem Ausbruch des wirklichen Kampfes machte sich der Geist, der in den Freiheitskriegen zur Erscheinung kam, in der Wissenschaft und Kunst geltend, und lange nach ihrer Beendigung zitterte er in den Gemüthern nach.

Auch die neuere Periode der deutschen Literatur hat einen historischen Hintergrund. Es sind die Revolutionen, die von Zeit zu Zeit Europa erschüttern. Nur läßt sich dieser Hintergrund nicht so plastisch versinnlichen, weil er nicht so concentrirt ist. Der revolutionäre Geist, der 1830 zum allgemeinen Ausbruch kam, war zum Theil schon in den Bewegungen von 1820 vorhanden, und im Jahre 1848 gewann er trotz aller Zufälligkeiten, die dabei mit unterliefen, einen bestimmteren Charakter. Wer das letztere bezweifelt, und in dem „tollen Jahr" nur Erscheinungen der Laune und Willkür sucht, den machen wir auf zwei Umstände aufmerksam: auf die wenigstens zum Theil socialistische Färbung des Aufstandes und auf die Bildung einer über ganz Europa verbreiteten doctrinär geschulten und organisirten conservativen Partei, die schon durch ihre Existenz, noch mehr aber durch den Eifer und die Folgerichtigkeit ihrer Haltung, in gewissem Sinn ihren Gegensatz, die Revolution, anerkennt, weil sie an ihm ihren einzigen Inhalt hat. Heut zu Tage wird Niemand mehr in Abrede stellen, was 1830 noch möglich war, daß in dem öffentlichen Geist ein unversöhnlicher Zwiespalt herrscht, der zu einer neuen Krisis und zu einer endlichen Entscheidung führen muß. Es giebt zwar noch immer wohlwollende Gemüther, die dieser Krisis am leichtesten dadurch zu entgehen glauben, daß sie die Augen verschließen, aber uns scheint das ein unmännliches Verhalten, denn nur über den Feind kann man Herr werden, dem man fest in's Auge sieht. Und indem wir diesen Geist der Unruhe in den Gebieten der schönen Literatur, der Wissenschaft und Kunst verfolgen, glauben wir wenigstens Einiges zu seinem Verständniß auch in den ernsteren Fragen des Lebens beizutragen.

Schon im Eingange des vorigen Bandes haben wir uns dahin ausgesprochen, daß es uns nicht um Vollständigkeit zu thun war, wir übernahmen nicht die Verpflichtung, über jedes gedruckte Buch, welches einen gewissen Leserkreis gefunden hatte, Bericht abzustatten. Noch weit entschiedener müssen wir dieses Recht der Auswahl für den gegenwärtigen Band festhalten. Mehr als je hat in unsern Tagen die Literatur den Charakter der Massenbewegung angenommen, die alle Richtung, Gestalt und Physiognomie verschlingt. Wir halten

uns daher nur an die charakteristischen Erscheinungen, und wenn es sich auch in einem Zeitalter der Tendenzen nur um einen relativen Unterschied in der Wichtigkeit handeln kann, wenn wir gern zugeben, daß in einzelnen Fällen andere mit gleichem Recht eine andere Auswahl hätten treffen können, daß also unser Stillschweigen nicht etwa eine indirecte Kritik sein soll, so glauben wir doch, in der Hauptsache nicht fehlgegriffen zu haben, und hoffen, daß der Leser es uns Dank wissen wird, wenn wir ihm ein klares, übersichtliches und gegliedertes Gemälde geben, in welchem freilich nur einzelne Gestalten deutlich hervortreten, anstatt ihn durch eine massenhafte Anhäufung von Gestalten und Physiognomien in Verwirrung zu setzen.

Wenn wir auch in diesem Abschnitt die schweren Irrthümer und Versündigungen der Kunst nicht verschweigen werden, so müssen wir doch wieder hinzusetzen, sie waren in der Reaction gegen die Romantik mit Nothwendigkeit begründet. Ein schlechter Trost, allein er schließt doch wenigstens unfruchtbare Anklagen aus: die Kunst scheint nicht der Tummelplatz zu sein, auf welchem der deutsche Geist zunächst seine Kräfte entfalten wird.

Die Kunst der Restauration war inhaltlos. Mit der oberflächlichen Universalität einer halben Bildung hatte die Romantik die Pagoden von Japan, die Vasen von Pompeji, die byzantinischen Heiligenbilder und die Schatten der Naturphilosophie in einem großen Raritätenladen aufgespeichert, und sich in kindischem Behagen an diesen bunten Bildern ergötzt, ohne für irgend eins derselben die Liebe mitzubringen, ohne welche kein Studium und keine Kunst gedeiht. Die Uebersättigung und der Mangel an Gestaltungskraft führten zur vollendeten Unnatur. Zu träge, das Gesetz der Wirklichkeit mühsam zu erforschen, stellte man sich unmögliche Aufgaben, und construirte aus Reminiscenzen und eignen Phantasien eine eingebildete, der Wirklichkeit so fern als möglich liegende Welt.

Die Kunst der Restauration war ferner principlos. Die Virtuosität im Glauben hatte zuletzt allen Glauben untergraben. Den Mangel einer innern Wärme, ohne die keine Kraft besteht, suchte man durch eine gewaltsame Ueberspannung zu ersetzen; weil man herzlos war, erfand man raffinirte Herzensgeschichten; weil man die Sprache der Natur verloren hatte, stammelte man in wunderlichen Interjectionen der Empfindung, und beschwor aus der trüben Tiefe des Gemüths Stimmungen herauf, die Niemand ver-

stehen konnte, weil sie außer allem vernünftigen Zusammenhang lagen.

Die Kunst der Restauration war endlich formlos. Die Sophistik, mit welcher man alle sittlichen Bestimmungen so lange hin- und hergewendet hatte, bis nicht nur das natürliche Gefühl für Recht und Unrecht, sondern auch die Empfindung für das Schickliche bis auf den Grund verkehrt war, brach auch jene geistige Energie, einen Gedanken, einen Plan, einen Zweck festzuhalten und in künstlerischer Fülle auszubreiten. Die „geistreichen" Poeten sonderten sich mit vornehmer Willkür von den volksthümlichen; sie verachteten die Kunst, sich dem Volk verständlich zu machen und auf dasselbe einzuwirken, aber nur, weil sie es nicht im Stande waren. Sie schrieben für die Lectüre ihrer Theecirkel, oder summten ihre Visionen vor sich hin, wie Zufall oder Stimmung es mit sich brachte, während die Tagesdichter, denen es nur darauf ankam, gelesen und gespielt zu werden, dem schlechten Instinct der Masse schmeichelten und sich gerade so unverständig geberdeten, als ihr Publicum. Das eine war so kläglich wie das andere, ebenso verderblich für den sittlichen Charakter wie für den Geschmack. Jener geistreiche Dilettantismus, der nur so lange sich in seiner Höhe fühlte, als er unzugänglich war, machte aus der Wissenschaft ein Gewebe poetischer Einfälle, aus der Kunst eine Mosaik philosophischer Reminiscenzen. In der ewigen Unruhe des Zweifelns, des Suchens, der Begierde und der Furcht verschwammen die Charaktere in's Unbestimmte, und die Bewegung des Gedankens verlor ihren gemessenen Lauf. —

Das Zeitalter war reich an Tendenzen, arm an realer Durchführung derselben, im Leben wie in der Kunst. Der Grund ist nicht in dem Mangel an Talenten zu suchen, sondern in den falschen Aufgaben, die sie sich stellten. Sie quälten sich mit Fragen und Problemen ab, die, einem individuellen Gemüthszustand, einem individuellen Krankheitsmoment entnommen, durch den Schein der Allgemeinheit und Idealität in ein verkehrtes Licht gestellt wurden. Faust und Don Juan, die mythischen Helden des Zeitalters, gaben sich für Repräsentanten der Menschheit aus, und hörten eben darum auf, künstlerisch mögliche Individuen zu sein. Das Gefühl eines individuellen Mangels als ein Recht gegen Gott oder gegen die Natur geltend zu machen, verräth ein knabenhaft ungeduldiges Gemüth, und es ist eine leicht zu durchschauende falsche Bescheiden-

heit, wenn dann zuletzt das Herz großmüthig resignirt und dem lieben Gott Gnade für Recht widerfahren läßt. —

Weil das Ideal nur in der Sehnsucht, nicht in der Kraft vorhanden war, so wurde das Verhalten des Gemüths zu demselben nothwendigerweise ein sentimentales.

Das Wohlgefallen an dem unausfüllbaren Contrast zwischen einem raffinirten, über alle Grenzen der Natur hinausschweifenden Empfinden und Denken, und einer vermeintlichen Natur, wo von Empfinden und Denken noch keine Rede sein soll, führt zu einer Form- und Maßlosigkeit, zu einem fragmentarischen Empfinden, Denken und Gestalten, das alle Kunst aufhebt, weil von Kunst nur da die Rede ist, wo allgemeine, jedem Menschen, dem Griechen wie dem Gothen, zugängliche und verständliche Ideen die ihnen angemessene harmonische Form finden. Ein Kreis schöner Seelen, die einander anschwärmen, ohne sich zu verstehen, ist keine gute Gesellschaft; und eine Poesie, die Himmel und Erde umspannen will, und darum Keinem von Beiden gerecht wird, von sehr fraglichem Werth.

Diese falsche Unendlichkeit, dieses voreilige Streben, mit seinen Gedanken Alles zugleich zu umfassen, ist eine wesentliche Folge der Sentimentalität; die „harmonische Weltanschauung" eine Ergänzung des Weltschmerzes. Das Eine ist so eitel wie das Andere. Das Uebermaß an griechischen, christlichen, nordischen, indischen Heiligenbildern hat den wahren Gott erdrückt. Wir sind in den Edda, im Homer, in den Veda's, in der Bibel zu Hause, aber nicht bei uns. Wir haben gelernt, uns in die Empfindung eines Dalailama zu versetzen, wir wissen, wie es der Judith zu Muthe gewesen ist, als sie dem Holofernes das Haupt abschlug, aber wir wissen nicht in den einfachsten Conflicten den Helden unserer Dichtung ein schickliches Benehmen zu leihen.

Die natürliche Folge des forcirten Idealismus ist Skepsis und Blasirtheit. Indem man sich mit der eitlen Vorstellung schmeichelt, Alles begriffen, empfunden und selbst im Leben durchgemacht zu haben, ist doch das Gefühl der Leere zu stark, als daß man über diese Allwissenheit eine besondere Befriedigung empfinden sollte. Der Skepticismus der neuern Zeit hat das Eigenthümliche, daß er fertige Münzen des Zweifels ausgiebt, daß sein Unglaube ein conventionelles Gepräge an sich trägt; man fühlt die Reminiscenz heraus. Die Reminiscenzen häufen sich, und die eine verwirrt die

andere, weil das Licht des eignen Denkens fehlt; man zweifelt, weil das eine mit dem andern nicht stimmt, weil man in seinen unklaren Visionen niemals recht weiß, ob man es mit Christus oder Belial zu thun hat; bis der erschrockene Zauberlehrling, dem es in der Mitte seiner astrologischen Combinationen, zu denen er den Schlüssel verloren, graut, zu der Ansicht kommt, die Welt sei wahnsinnig.

Der revolutionäre Geist der jungen Literatur ist also eben sowohl ein Ausfluß der Romantik, wie ihre Widerlegung: von dieser Seite haben wir ihn nun zu betrachten.

Der erste charakteristische Gegensatz zwischen der romantischen und jungdeutschen Periode ist, daß in jener die geistige Bewegung wesentlich national, in dieser wesentlich weltbürgerlich war. Zwar waren die Romantiker im Beginn ihrer Wirksamkeit ebenso kosmopolitisch und ebensowenig von dem wahren Nationalgefühl durchdrungen, als ihre unmittelbaren Vorgänger, die classischen Dichter. Aber sehr bald wurden sie von der allgemeinen Richtung der Zeit mit fortgerissen, die darauf ausging, die Völker zu scheiden, sie von den unnatürlichen Banden des neuen Weltreichs zu lösen. Daß in unserer Zeit die entgegengesetzte Richtung wieder das Uebergewicht erlangt hat, findet theils in der natürlichen Reaction gegen die Uebertreibung des Nationalgefühls, theils aber in dem Vorherrschen der weltbürgerlichen Mächte, der Industrie und des Handels, seine Erklärung. Seitdem durch die in's Wunderbare und Abenteuerliche streifende Vermehrung der Communicationsmittel die Mittelpunkte der Cultur, die großen Städte einander viel näher gekommen sind, als die nur noch durch Sitten und Traditionen zusammengehaltenen einzelnen Theile der Provinzen, kann von jenem ausschließlichen und spröden Patriotismus, wie er im Zeitalter der Freiheitskriege gepredigt wurde, nicht mehr die Rede sein. Freilich möchten wir nicht gern so mißverstanden werden, als ob wir das Moment des specifischen Nationalgefühls für ebenso verbraucht hielten, als die Radicalen, die Freihändler, die Ultramontanen und verschiedene andere Parteien. Wir würden es für ein schreckliches Unglück, ja für eine Entartung der Menschheit halten, wenn sie vollständig ihre sittlichen und geschichtlichen Traditionen aufgäbe. Aber darüber können wir uns nicht

täuschen, daß der Umfang und der Einfluß dieser Traditionen ein viel geringerer ist, als im Zeitalter der Freiheitskriege. Sehr bedeutungsvoll war es schon im Anfang dieser Periode, daß von den begabtesten unter den neuern Dichtern, z. B. von Lord Byron und von Heine, eben diese Sonderung der Nationalitäten verspottet und mit dem Gedächtniß des großen Kaisers der Franzosen ein so ausschweifender Cultus getrieben wurde. Charakteristisch war es ferner, daß in der schönen Literatur die nationale Physiognomie sich fast völlig verwischte. Die „Romantiker" bei den Franzosen und Engländern verpflanzten den Geist der deutschen Poesie und des Mittelalters in ihre Heimath, und brachen alle Bande der bisherigen Tradition, und wir selber ließen uns unsere Literatur vom Ausland überliefern. Die beiden Schriftsteller, die wir an die Spitze dieser Periode stellen müssen, Heine und Börne, ertheilten uns von Paris aus ihr Orakel, und unser Publicum zehrte von pariser Novellen und Theaterstücken. Für alle verstimmten Gemüther bot sich Amerika als ein unfehlbarer Zufluchtsort dar, im Genuß der Freiheit der Heimath zu vergessen; alle Handelsinteressen drängten sich in den großen Weltstädten zusammen, alle Künstler und Gelehrte von einiger Bedeutung betrachteten sich als Weltbürger, und so wird es uns begreiflich, daß ausgedehnte und mächtige Parteien die Solidarität der Parteiinteressen durch sämmtliche Länder Europa's als Motto auf ihre Fahnen zu schreiben und offen zu erklären wagten, die Partei ginge ihnen über das Vaterland.

Mit diesem Gegensatz zwischen den beiden Literaturperioden hängt enge der zweite zusammen: die Richtung der ersten auf die historischen, der zweiten auf die Naturwissenschaften: ein Gegensatz, der das tiefere Leben der Zeit charakterisirt. Im vorigen Band sind wir bei der Skizze des wissenschaftlichen Lebens nur auf die historische Kritik eingegangen, die mit der Romantik in der innigsten Wechselwirkung stand; von der Naturwissenschaft konnten wir nur den Verfall aus der methodischen Beobachtung in eine willkürliche Mystik und voreilige philosophische Construction berichten. Wenn in diesem Bande das Gegentheil stattfinden wird, so wollen wir darin nicht einen unbedingten Fortschritt sehen. Das Vorherrschen der mathematischen Methode über die historische, der Analyse über die Synthese, ist zwar sehr förderlich für die rationelle Auffassung der Dinge und für die Bekämpfung aller willkürlichen Voraussetzungen — in der Politik, Kunst und Religion ebenso wie

in der Wissenschaft, — aber es ist nicht gedeihlich für die Imagination und Alles was damit zusammenhängt. Das Vorwiegen der Historie begünstigt den Idealismus, das Vorwiegen der Naturwissenschaft den Realismus. In beiden Fällen liegt die Einseitigkeit nahe, und wo sie bedenklicher ist, wäre schwer zu sagen. Der jetzige Stand der Wissenschaft ist ein stetiges Herausstreben aus dem subjectiven Idealismus des vorigen Jahrhunderts, und eine Vertiefung in das Gegebene, das der Freiheit im Denken und in der Kunst nicht sehr zuträglich ist. Der Gegensatz gegen unsere classische Kunstperiode ist dadurch auf die Spitze getrieben. — Das gilt nach allen Seiten hin. In der Philosophie greifen immer mehr die Herbart'sche Methode und die mit ihr verwandten Richtungen um sich; sie sind sehr nützlich für die besonnene Beobachtung, sehr wirksam gegen die Mystik, aber in der Nation wieder einen Funken jener Lebenskraft zu erwecken, die Kant, Fichte, Schelling, Hegel so mächtig angeregt haben, dazu sind sie nicht geeignet. — In allen Wissenschaften herrscht die Detailforschung vor, in einem Maße, daß kein Einzelner sie mehr umfassen kann. Das Gebiet der Erkenntniß wird dadurch in's Unendliche erweitert, aber sein Einfluß auf das Gemüth, die Phantasie, das Selbstgefühl unendlich geschmälert. Immer spröder und stolzer sondert sich die Wissenschaft vom Leben ab, dem sie in ihren guten Tagen so reiche Schätze zuführte. — Auf dem Gebiet der Geschichte und Politik dominirt die früher zu sehr vernachlässigte ökonomische Betrachtungsweise. Dadurch kommt in die Geschichte eine viel größere Naturwahrheit, ein viel innigerer Zusammenhang von Ursache und Wirkung, ein viel größerer Erwerb unmittelbar anwendbarer, allgemeingültiger Regeln; aber die zu weit getriebene Analyse erstickt auch zum Theil die Gestaltungskraft, und macht die Geschichtsschreibung unfähig, dem höchsten unmittelbaren Zweck der Wissenschaft, der geistigen Erhebung des Volks zu dienen. Es macht sich sowohl in der Darstellung, wie im Urtheil, eine gewisse altkluge Nüchternheit geltend, die doch immer der Gefahr unterliegt, Rechnungsfehler zu begehen, und dann schlimmere Wirkungen herbeiführt, als die alte naive episch romantische Geschichtsschreibung mit phantastischem Beigeschmack. Die historische Kritik des Restaurationszeitalters war, wie wir gesehen haben, vorwiegend constructiv, sie suchte nur die Schätze der Vergangenheit von dem Schutt zu säubern, der sich darüber gebreitet hatte; die moderne Kritik dagegen, obgleich sehr große und anerkennenswerthe

Ausnahmen vorhanden sind, hat wenigstens im Ganzen die Neigung zur Mephistophelischen Verneinung. Wer wollte darin die Berechtigung verkennen? Die Romantik hatte mit ihrem voreiligen Construiren und Aufbauen so viele Luftschlösser und Wahngebilde aufgeführt, daß man diese zuerst unerbittlich beseitigen mußte, um nur den Blick frei zu erhalten; und wenn das auch nicht ohne eine gewisse Bitterkeit möglich war, so lag auch in dieser Bitterkeit mehr sittlicher Ernst, als in der trägen wohlfeilen Phantastik, mit der man sich früher den unglaublichsten Illusionen überließ. Durch den Realismus, d. h. durch die Nachbildung der gemeinen empirischen Wirklichkeit, müssen wir uns durcharbeiten, um zur Wahrheit zu dringen, und es ist kein so großes Unglück, wenn wir zunächst in die Selbsttäuschung verfallen, als hätten wir in diesem Realismus bereits die volle Wahrheit.

Wir können denselben Gegensatz in der Philosophie und Poesie verfolgen. Wenn die Romantik nach einer neuen Religion suchte, so war das eine Religion für die Dichter und Künstler, für die Genie's und schönen Seelen überhaupt, eine Religion, die noch viel märchenhafter, phantastischer und supranaturalistischer sein sollte, als die schon vorhandenen Religionen, die sich ganz und gar in dem Gebiet der Ideale, Chimären und Fictionen bewegen und mit dem gemeinen Leben nichts zu thun haben sollte. Im Eingang der gegenwärtigen Periode begegnen wir einem neuen Religionsversuch, zuerst in der abenteuerlichen Form des St. Simonismus, dann in der gemäßigten der freien Gemeinden. Der Inhalt dieser Religionsversuche ist der gemeine Mann mit seinen Bedürfnissen, die Befriedigung des allgemeinen Wohlseins, die Aufklärung u. s. w., freilich mit etwas Mystik zersetzt, gerade wie der Illuminatismus des vorigen Jahrhunderts, der die nüchternsten Absichten von der Welt mit möglichst phantastischen Mitteln verfolgte. — Wenn die Kunstreligion der romantischen Schule ihrem ideellen Zwecke am besten dadurch nachging, daß sie in der Kunst eine ganz eingebildete fabelhafte Welt aufbaute, die alle Analogien der Wirklichkeit hartnäckig verleugnete und in einem zauberischen Halbdunkel den Sinn und Verstand gefangen nahm, so geht dagegen die socialistische Religion davon aus, die Kunst in die roheste Nachbildung des wirklichen Lebens zu treiben. Die eine Kunstform wie die andere hatte mit Mysterien zu thun, aber die romantische Kunst mit den Mysterien der Elfen, Nixen und Kobolde, der Engel und Dämonen, der Götter und Gespenster; die moderne

Kunst mit den Mysterien des Arztes und des Criminalisten. Sie führt uns in die geheimen Höhlen des Lasters, des Verbrechens, des Wahnsinns ein, sie zerlegt mit anatomischer Schärfe die Schwächen und Schlechtigkeiten der menschlichen Natur und der sittlichen Verhältnisse; ihr Hauptstreben ist, zu zeigen, daß das Ideal, an dessen Nothwendigkeit sie glaubt, vorläufig nicht wirklich ist. Sie bekämpft mit einem Fanatismus, der eine um so größere Gewalt entwickelt, weil er eigentlich ganz vom Verstande ausgeht, die Illusionen des sittlichen Lebens, und sucht so lange das Scheußliche auf, angeblich um die Abhilfe desselben herbeizuführen, daß sie zuletzt nur noch am Scheußlichen ihre Freude hat.

Dies führt uns zugleich auf den dritten Gegensatz zwischen den beiden Kunstperioden: die romantische Kunst war in ihrem Grundcharakter optimistisch, die moderne Kunst ist pessimistisch. Die Restaurationspoesie hatte alle Gegenstände, deren sie sich bemächtigte, mit idealen Farben gemalt; ihre Darstellung war träumerisch, aber sie ging wenigstens darauf aus, eine vollkommene Welt zu schaffen. Sie glaubte an das höhere Leben der Poesie, und ersetzte, was ihr an schöpferischer Kraft abging, durch Dreistigkeit des Gefühls. Die moderne Poesie dagegen ging von dem Bewußtsein der Kraftlosigkeit und Hohlheit alles Glaubens aus. Das Leben war ihr nicht Harmonie und Genuß, sondern ein Contrast, eine ewig unstillbare Leidenschaft. Sie fühlte lebhaft, was die Romantik sich verschweigen zu müssen glaubte, daß ihr der Boden unter den Füßen entzogen war, daß selbst die Sterne, die bisher ihrem Pfad geleuchtet, nicht mehr fest standen. Die Dichter sämmtlicher Nationen wetteiferten mit einander, die Kehrseite des menschlichen Lebens, die geheimnißvollen Abnormitäten des Herzens darzustellen, in einer trüben, phantastisch-unklaren Form, in beständigen Sprüngen aus dem Erhabenen in's Groteske. Das Heilige wurde mit Füßen getreten, das Verworfene geheiligt.

Es war nicht Behagen am Gemeinen und Häßlichen, im Gegentheil ein hochfliegender Idealismus, der in seinem vergeblichen Ringen nach Gestaltung sich endlich mit Trauer und Zorn darauf resignirte, mit seinem bleichen Schein eine unermeßliche Wüste zu beleuchten, in der nur das vorhanden ist, was nicht sein soll. Das war die Poesie des Weltschmerzes, das Zeichen von einer inneren Revolution der Gesellschaft, und ein Vorbote des Sturms, der bald auch die allgemeinen Verhältnisse zerrütten sollte.

Den leidenschaftlichsten Ausdruck gewann diese Poesie des Contrastes in der neufranzösischen Romantik, die sich seit den letzten zwanziger Jahren der Herrschaft bemächtigte.

Wir Deutschen sind geneigt, unsere Sympathie dieser jungen Literatur zuzuwenden, in der wir nicht mehr von der altfranzösischen Disciplin beleidigt werden, in deren Sprache und in deren Vorstellungen wir unsern eignen Reichthum, unsere eigne Anarchie wiederfinden, und die denselben Feind bekämpft, von dem auch wir uns frei machen mußten. Aber wir sind jetzt so weit von der Akademie emancipirt, um unbefangen und objectiv über sie urtheilen zu können, und wir dürfen es nicht mehr verkennen, daß die altfranzösische Literatur, wie sie erst durch Cartesius und Pascal, dann durch Boileau, Racine, Molière und Lafontaine, endlich durch die Akademie und die Encyklopädisten entwickelt wurde, daß dieser ächte Ausdruck des französischen Charakters ein wesentliches Moment für die Entwickelung des menschlichen Geistes überhaupt gewesen ist. Die strenge Disciplin des französischen Denkens, der Cultus der Form, hat Europa vor der vollständigen Anarchie bewahrt, aus der die großen germanischen Dichter und Denker es nicht würden befreit haben. Eifriger bemüht in jedem Einzelnen die allgemeine Vernunft auszubilden, als die individuelle Laune und Stimmung zu ermuthigen, zwang diese Disciplin durch ihr stetes Mißtrauen gegen die Freiheit den Dichter und Denker, in seinen Ideen und Anschauungen eine Auswahl zu treffen, sie beugte den Uebermuth des Genies unter die Regel und gewöhnte es an Zweckthätigkeit, sie unterwarf die Bilder der Herrschaft des Gedankens, die Lust des Empfindens dem Gesetz, die Phantasie der Ordnung; sie schuf jene Sprache, die, im Geist der exacten Wissenschaften gedacht, zu ihrem Ziel auf dem geraden Wege forteilt, in der die Worte sich unwillkürlich in logischer Reihe ordnen; sie hielt fest an der Tradition in sittlichen Dingen wie in der Logik, und bewahrte das Volk trotz alles Egoismus vor jener specifisch siechen Unsittlichkeit, von der unser Vaterland eine solche Fülle widerwärtiger Erscheinungen bietet; sie zwang jeden hervorragenden Geist, den geschichtlich entwickelten bon sens, d. h. die öffentliche Meinung zu ehren, und machte dadurch der Nation möglich, trotz ihrer Frivolität und ihres Wankelmuthes, einen wirklichen Willen zu haben, was wir Deutsche von uns nicht rühmen können, Dank sei es unsern Krähwinkel-Autonomien, welche freche

Sophisten uns in unserm gegenwärtigen Elend als die Quelle unserer Größe zu preisen wagen.

Auf die Länge konnte sich allerdings die Freiheit des Geistes diesen künstlichen Regeln nicht fügen, und eine Empörung mußte erfolgen, als die Revolution den Boden des Glaubens, des sittlichen Lebens, der ganzen Ideenwelt der französischen Nation aufgelockert hatte, und als die allgemeine Reaction gegen die Aufklärung begann.

Aber die in den Abstractionen des Katholicismus aufgewachsene Romantik empörte sich gegen die überlieferten Vorstellungen nicht in der Form eines energischen Glaubens, einer überströmenden Liebe; sie setzte nicht das innere Leben seinen abgelegten Formen entgegen, sondern die Reflexion und den Witz. Entweder bekämpfte sie das überlieferte Ideal durch eine unbestimmte, süßlich träumerische Empfindung, durch einen überschwenglichen Idealismus ohne Inhalt, durch einen Himmel ohne Formen, oder sie erdrückte es in dem Wust des Details, der rohen Materie. Victor Hugo's Gottesdienst ist ein Pantheismus, in dem die Masse entscheidet, in dem der Mensch sich dem Stein, der Landschaft, der Achitektur als Arabeske anschmiegen muß, in dem die geistige Regung nur in der animalischen Natur sich äußert; wo freilich die andere Seite, die ganz aus Aether gewebte zarte Seele als einzelne Erscheinung mit vorkommt, aber mit dem Schuppenleibe festgewachsen an das Chaos der seelenlosen Natur. Ein ächter Katholik, läßt er den von der Natur geschiedenen Aetherstoff neben der Ungestalt der entgötterten Erde bestehen, er weiß weder die Natur zu vergeistigen, noch dem Geist Natur zugeben. Es ist nicht die Reaction der Empfindung gegen das Gemachte der Sitte, sondern die Reaction der willkürlich combinirenden Phantasie gegen Sitte und Gesetz.

Der Zweck der modernen Poesie nach V. Hugo ist nicht, wie bei den Alten, das Ideal, sondern die Realität. Die Realität soll aus der Vereinigung des Erhabenen und des Grotesken entspringen, freilich soll der Poet eine Auswahl treffen, aber nicht nach dem Maßstab des Schönen, sondern des Charakteristischen. Charakteristisch ist, was die Farbe der Localitäk und der Cultur, einer bestimmten Zeit bis in's Detail ausgearbeitet an sich trägt. Das Kostüm, die Rede- und Vorstellungsweise, die Scenerie und Staffage der Zeit, muß charakteristisch wiedergegeben werden, in jenem freien Wechsel

der Stimmungen und Erregungen, wie er der Wirklichkeit entspricht. Denn auch in der Wirklichkeit folgt Lachen auf Weinen, Regen auf Sonnenschein, eine Erwartung löst die andere ab.

Den Ursprung dieser neuen Poesie findet Victor Hugo im Christenthum, und den Kern dieser christlichen Kunst im Grotesken, d. h. in der Mischung des Komischen und Erhabenen. Das Christenthum habe die Poesie von der conventionellen Schönheit zur Wahrheit zurückgeführt, es habe den Menschen darauf aufmerksam gemacht, daß sein menschlicher Begriff von Schönheit nicht ausreichen könne, daß es von der eingeschränkten Vernunft des Künstlers eine Vermessenheit wäre, ihren Maßstab an die unbedingte Vernunft des Schöpfers zu legen, Gott gleichsam rectificiren zu wollen. Das Drama, wie es ihm vorschwebe, dürfe sich mit Allem befassen, ohne Furcht sich zu beschmutzen. — „Wendet überall eine Idee der Barmherzigkeit an, und es giebt nichts Häßliches und Abstoßendes mehr. Mit dem häßlichsten Gegenstand verknüpft einen religiösen Gedanken und er wird heilig und rein. „Hängt Gott an den Galgen und ihr habt das Kreuz." — So oft der Dichter das Elend der Menschheit entfaltet, wird er auf die häßliche Nacktheit den Schleier einer tröstenden Idee werfen. Durch einen Strahl der Liebe reinigt er die Courtisane und läßt sie eine zweite Jungfräulichkeit wiederfinden. In die häßlichste Mißgestalt legt er eine Seele, ein heiliges Gefühl, und dadurch verwandelt sich wie in einem Wunder die entartete Creatur.

Entsprechend diesen Theorien hat Victor Hugo in seinen Romanen und Dramen eine Galerie von Ungeheuern aufgestellt, die sämmtlich unmögliche sittliche Probleme ausdrücken. Er hat die Monstrosität, die Mißgestalt recht eigentlich zum Gegenstand der Poesie gemacht. Sein Beispiel hat nach allen Seiten hin Anklang gefunden. Es beginnen seit jener Zeit die Criminalgeschichten, in denen nicht, wie früher, das Verbrechen als schwarzer Schatten benutzt ist, sondern sich in den Mittelpunkt des Gemäldes drängt. Bulwer macht in seinem Paul Clifford (1830) einen Dieb- und Straßenräuber, in seinem Eugen Aram (1831) einen Raubmörder zum Helden; Balzac in seinem Vautrin, Georges Sand in ihrer Lelia einen gebrandmarkten Galeerensclaven. Der Roman schlägt seinen Lieblingssitz im Lazareth, in der Folterkammer, im Bordell und im Tollhaus auf. Das körperliche Leiden, oder die Qual der Phantasie, wird mit dem Raffinement eines anatomischen

Virtuosen, der am Schneiden auch ohne weiteren Zweck seine Freude hat, ausgebeutet. Mit besonderer Vorliebe wählt man Zustände, die sich allen Analogien entziehen. Man liebt es, Zwerge oder Ungeheuer als verliebt darzustellen, nicht als komischen, sondern als rührenden Gegenstand; man liebt es, einem Nero, Heliogabal, einer Messaline nachzuempfinden, Opiumtrinker, Spieler, hysterische Weiber, die aus Mangel geschlechtlicher Befriedigung auf allerhand Tollheiten gerathen, Knaben, die beim Anbrechen der Pubertät in wüste Träume verfallen u. s. w. zu zeichnen; zuletzt stürzt man sich mit dem Wahnsinn eines Vampyrs in frische Gräber, um sich an dem Leichengeruch zu weiden. Mit besonderer Vorliebe wird diese Doppelnatur des Menschen bei derjenigen Classe ausgeführt, welche in den Augen der übrigen Welt als die verworfenste gilt, den öffentlichen Mädchen, die sich für Geld preisgeben. Von Manon Lescaut an bis zur Cameliendame, welche scheußliche Reihe von Engeln aus dem Bordell! Alle Welt kennt Eugen Sue's Fleur de Marie, die im Schmutz der gemeinsten Winkelhäuser der Cité in Beziehung auf das Innerste ihrer Seele so jungfräulich und heilig bleibt, wie die Mutter Gottes, nach der sie den Namen hat. Wie eine solche Reinheit und Keuschheit möglich ist, wenn man sich alle Nächte den viehischen Umarmungen betrunkener Diebe und Mörder hingiebt, das kümmert den romantischen Socialismus nicht, dem es zur Versinnlichung seines Hauptdogma's, daß das Laster nicht Laster ist, auf ein Paar Unmöglichkeiten mehr oder weniger nicht ankommt.

Das Hauptunrecht dieser zweiten Romantik besteht in ihrem Materialismus. Freilich giebt es in der bloßen Natur, die Natur als ein Ganzes betrachtet, nichts Häßliches. Scheußliche Krankheiten, wie der Krebs, der Cretinismus, die Pest u. s. w. werden in jedem Fall aus nothwendigen Ursachen herstammen und daher ihre Berechtigung haben. Aber auf dem Standpunkt der Natur giebt es auch nichts Schönes; die Schönheit wie die Häßlichkeit ist nur für den menschlichen Geist. Jene Krankheiten finden ihre Ergänzung nicht in der Kunst, sondern in der Pathologie: das bloße Fleisch, die Materie, die lediglich dem Galvanismus und dem chemischen Einfluß gehorcht, überhaupt was nicht aus dem Geist entspringt, hat in der Kunst kein Bürgerrecht.

Der Weltschmerz ging bald aus der Kunst heraus, er wurde demagogisch. Die Dichter wetteiferten mit den Philosophen, das

Evangelium des Schmerzes und seinen Mythus, die Geschichte von Faust und Don Juan, der Welt zu verkündigen. Jene entlehnten von diesen die Phrasen und diese empfingen dafür die Methode; es kam jene Mischung der scholastischen und der belletristischen Sprache auf, jenes coquette Tändeln mit sehr ernsthaften Problemen, das in gewisser Beziehung wieder an die romantische Schule erinnerte. Die Philosophie legte ihre Amtsmiene ab und buhlte um die Gunst der Menge. Zuletzt waren ihre Geheimnisse so populär geworden, daß es für eine Schande galt, nicht darin eingeweiht zu sein, und daß aus dem philosophischen Fortschritt eine Massenbewegung wurde.

Die Poesie mußte diesen Proceß durchmachen: die chronische Krankheit der Romantik mußte sich in die acute der Fratzenhaftigkeit verwandeln, um der Heilung entgegen zu gehen. Die Religion der Gottlosigkeit, die Heine in seinen Reisebildern poetisch verkündete, der die St. Simonisten in ihrer Anbetung Lucifer's ein Siegeslied anstimmten, mußte auf die Realität des Lebens angewendet werden, um in ihrem innern Wesen begriffen zu werden. — —

Ehe wir an diese Darstellung gehen, geben wir das Bild einer großen Erscheinung, in der das gesammte Zeitalter sich prophetisch zusammenfaßt.

Wenn man von irgend einem modernen Dichter sagen kann, daß er alle Kraft und alle Schwäche seines Zeitalters repräsentirt, so ist es **Lord Byron**. Die kurze Zeit, in welcher er wie ein Meteor an unserm Himmel vorüberbrauste, von den ersten Gesängen seines Childe Harold, 1812, bis zu seinem Tode 1824, waren die Blicke von ganz Europa auf ihn gerichtet. Lord Byron war der Mann, wie ihn sich die vorhergehende Zeit in ihrem Dichten und Denken geträumt hatte, namentlich unsere deutsche Poesie: der Genius mit dem Kainsstempel des unruhigen und schuldvollen Gedankens. Auf den Höhen des Lebens geboren, und doch voller Begeisterung für die Freiheit; ein Bezauberer aller Herzen, und doch mit unglücklichem Streben fortwährend einem beständig schwindenden Ideale nacheilend; skeptisch bis zur Blasirtheit und bis zum übermüthigen Hohn, und doch voller Sehnsucht nach den Heiligthümern, welche die Menschheit eingebüßt, war er die letzte und die blendendste

unter jenen poetischen Gestalten, deren Zauber sich die Welt, wenn auch mit unwilligem Widerstreben unterwarf.

Seit Klopstock war die Poesie in dem Cultus der Individualitäten befangen; der Idealismus des Herzens war der Mittelpunkt des Dichtens und Trachtens. Aus Mangel an objectivem Stoff bemühte man sich, in aller Eile so viel als möglich zu empfinden, und die Virtuosität im Genuß wie im Schmerz machte den Mann der Zeit. Es begann jenes krampfhafte Ringen nach einem unendlichen und nur für ein höheres Gemüth verständlichen Glück, jene Sehnsucht nach einem unnennbaren Gut, das die gemeinen Wege der Sterblichen verlassen wollte. Es bildete sich der Mythus von Don Juan und Faust, den aber seine Erfinder, die Deutschen, niemals bis zur vollsten Energie ausbilden konnten, weil sie von kleinen und verkümmerten Verhältnissen ausgingen, und weil ihre Perspectiven nur aus der Ahnung des Herzens genommen waren, nicht aus dem Eindruck des wirklichen Lebens. Die Werther, die Allwill, die Titan mochten mit ihren Ketten rasseln, so viel sie wollten, sie konnten sie nicht abwerfen: es war die Armuth des äußern Lebens, die ihren Flug hemmte. Jean Paul hat seinen Titan in das höchste Ideal hinaufgetrieben, das er zu fassen im Stande war, er hat ihn zu einem deutschen Reichsfürsten gemacht. Was war damit gewonnen? Wieder nur enge, kümmerliche Verhältnisse, wenn auch mit Flittergold überkleidet. Der Reichsfürst Albano heirathet die wirthschaftliche Prinzessin Idoine, führt eine Musterschafzucht in seinen Gütern ein, und hütet sich wohl, auf seine studentischen Träume von Befreiung des Menschengeschlechts zurückzukommen. Ein englischer Lord hat eine ganz andere Stellung der Welt gegenüber: der Sohn der meerbeherrschenden Insel, stolz auf die angeerbte Freiheit seines Stammes, durfte es wagen, auf eigene Hand gegen die Oestreicher in Verona, gegen die Türken in Missolunghi Krieg zu führen. Aus seinem Vaterlande verbannt, verfolgt von der herrschenden Partei, trägt er doch den Stolz seiner großen Nation im Herzen, und greift allein und eigenmächtig in die Räder des Weltgeschicks ein.

Wir müssen uns hüten, es mit diesem Idealismus zu ernst zu nehmen; es war nur das Streben nach großen Regungen der Seele. Sein lebhafter Instinct für alles Große und Edle wurde nicht geläutert durch die Idee der Pflicht.

Byron's Leben war stets in der Zukunft: rastlos getrieben von jener Ungeduld, die von Idealen der Liebe und der Freiheit träumt, nur um Schmerz und Zorn darüber zu empfinden, daß sie nicht wirklich sind. Auf die Gluth der Begeisterung folgt der Hohn und der Fluch, das Gefühl der Leere, welches nicht ausbleiben kann, wenn man nur in der Leidenschaft sein Glück gesucht hat. Die Leidenschaft muß sich einmal verzehren, und das geschieht um so schneller, je heftiger sie war. Verdruß wechselt mit fliegender Gluth. Der Blick umfaßt einen weiten Horizont, aber er hat nicht die Energie, das Hauptsächliche aufzufinden und aus dem Einzelnen ein Ganzes zu machen. Empfindungen und Ideen sprudeln in glänzender Improvisation hervor, aber sie führen zu keinem Schluß, der fruchtbar für die Menschheit wäre.

Als stolzer Aristokrat hat Byron wahre Freundschaft ebensowenig gekannt, als vielleicht wahre Liebe: er glaubte sich von der Welt verkannt und geschmäht, während die Welt ihn mit einer Leidenschaft liebte, wie keinen Andern. Aber der Stolz macht das Herz blind gegen die Liebe, die ihm zu Theil wird. Sein politischer Liberalismus läßt sich mit diesem Stolz ganz bequem vereinigen. Er ging Hand in Hand mit jenem Freiheitsdrang des Adels halbgebildeter Nationen, bei denen seine Poesie auch vielleicht die nachhaltigste Wirkung ausgeübt hat: es war die Liebe zu einem kräftigen, ursprünglichen, reichen und lebhaft bewegten Leben, und der Haß gegen den Mechanismus des gefühllosen absoluten Staats, der dem Herzen keine Erhebung verstattet, und der die geniale und freie Natur in unerträgliche Fesseln zwingt. Der letzte Grund jener Sehnsucht nach einem Unbestimmten, das ihn stets floh, war die fürchterliche Langeweile, über die er, wie über den Dämon seines Lebens, die bittersten Klagen führt, und die uns lebhaft an Pascal's wunderbaren Einfall erinnert, das ganze Streben der Menschen im Ernst und Spiel gehe nur darauf aus, sich selbst zu fliehen, sich selbst zu vergessen, weil, wenn sie einmal genöthigt würden, mit ihrem Innern allein zu sein, die daraus hervorsteigenden Nachtgespenster sie in ein solches Entsetzen jagen würden, daß sie es mehr fliehen, als den Tod.

Was Pascal als die Natur des sündhaften Menschen im Allgemeinen angiebt, ist nur der Ausdruck einer bestimmten Stufe der Cultur. Byron ist das Bild der modernen Aristokratie, nicht jener schlichten, einfachen Landaristokratie, wie sie W. Scott schildert, die

theils in den Traditionen ihrer heroischen Vorzeit, theils in sehr einfachen und selbst beschränkten äußerlichen Verhältnissen und sittlichen Vorstellungen lebt, sondern jener unermeßlich reichen Aristokratie der großen Weltstädte, die sich genöthigt sieht, das Wahnsinnigste und Unmöglichste zu träumen, um nur in irgend einer Weise die Wirklichkeit zu überbieten. Mit ausgestreckten Armen verfolgen diese modernen Heliogabale die Proteusformen des Vergnügens, sie suchen es in den abgeschlossenen Cirkeln der Aristokratie wie in den schmutzigen Orgien der unterirdischen Venusfeier, in der Einsamkeit der amerikanischen Urwälder und im Traumleben der orientalischen Wüsten, und machen mit stets erneuertem Schrecken die dennoch unfruchtbare Erfahrung, daß dieses flüchtige Wesen ihnen so schnell entschlüpft, als sie es ergriffen haben, und daß es nur Müdigkeit, Verdruß und freudlose Leere hinter sich läßt. Ihr einziges Ideal ist das entzückende Zittern der fein gespannten Nerven, in dem sie allein ihr sonst gegenstandloses Dasein empfinden; ihr Pathos ist die Reue über den Verlust des menschlichen Inhalts, ihre Weisheit die Mattigkeit und Uebersättigung ermüdeter Lust. Was sie unternehmen, geschieht nicht in dem ernsten, hoffnungsvollen, aufopfernden Geist wissenschaftlicher Hingebung, sondern nur, um sich augenblicklich in eine lebhaftere Erregung zu versetzen, um der drückenden Langeweile zu entfliehen. Sie bringen daher von ihren Anstrengungen keine dauerhaften Schätze mit. Ihre bunten Anschauungen geben ihrer sinnlichen Empfindung eine große Feinheit, ihrer Leidenschaft einen mächtigen Ausdruck, aber keine allgemeine und wohlbegründete Idee für den Verstand, keine dauerhafte Nahrung für das Herz wird gewonnen.

Der offene Kampf gegen das Herkommen und die Tradition machte die Gesellschaft unerbittlich gegen die Privatsünden des großen Dichters. Auf ähnliche Weise hat der französische Adel, dem man wahrhaftig keine Pruderie vorwerfen wird, über Mirabeau den Stab gebrochen. Beide tasteten nicht allein die Grundvesten der sogenannten Sittlichkeit an, sondern sie rüttelten zugleich an dem altehrwürdigen Bau der gesellschaftlichen Institutionen; beide waren zwar in ihrer innersten Gesinnung Aristokraten, d. h. Aristokraten als Einzelne, sie hatten aber nicht die Disciplin einer conservativen Partei, sie gingen frei und souverain ihrem Gefühl und ihrer Leidenschaft nach, sie kannten, wenn die Laune oder auch ein gerechtes Gefühl sie trieb, keine Rücksichten für Personen oder Stände. Das haben

ihnen ihre Standesgenossen nie verziehen, und in den Eifer derselben für das Christenthum und die öffentliche Moral mischt sich eine starke Färbung politischer Antipathie.

Auf der andern Seite hat das Räthselhafte und Ahnungsreiche in einer edlen Physiognomie, selbst wenn es mit abstoßendem Stolz verbunden ist, für die Masse etwas Fascinirendes: es erregt eine fieberisch angespannte Neugier, und diese siegt zuletzt über alle Pruderie. Die Reaction der jüngeren Dichter gegen das Puritanerthum der altenglischen Tradition ist vielleicht durch nichts so gefördert worden, als durch die Härte der Gesellschaft gegen Lord Byron. Indem man sich äußerlich gezwungen sah, zu verdammen, was man doch im Stillen lieben und bewundern mußte, war es zu natürlich, daß man jene althergebrachten Sitten, die sich als unvereinbar mit dem Genius darstellten, einer strengeren Prüfung unterwarf, und dabei zu Resultaten kam, die weit über die Kühnheit Byron's hinausgingen. Die Empörung Byron's gegen den Geist seines Vaterlandes war nur individueller Natur: durch die Ausnahmen, die er zu Gunsten seiner melancholischen und frivolen Helden machte, bekräftigte er die Regel, der sie zum Opfer fielen. Schon bei Shelley ist der Zusammenhang mit der Tradition abgeschnitten; nicht allein sein Glaube, sondern seine ganze Denk- und Empfindungsweise ist etwas wesentlich Neues. Seine Empörer gegen das absolute Wesen zittern nicht mehr vor dem Gott des Himmels und der Erde, sie haben ihren Geist frei gemacht und bewegen sich unabhängig in ihrem eigenen wüsten Reich, auf das der Exorcismus des hergebrachten Glaubens keine Gewalt mehr ausübt.

Byron's Gedichte sind von einer Zartheit und Innigkeit der Empfindung, von einer Kraft und Energie des Ausdrucks, wie sie in der englischen Poesie seit Milton nicht wieder vorgekommen ist. Zwar gehen die ausgedrückten Leidenschaften häufig über jenes Maß der Bestimmtheit heraus, das uns allein ein klares Bild verstattet; im Ausdruck selbst aber ist diese Maßlosigkeit nicht vorhanden, er ist immer edel und einfach und er spricht zur Seele. Sein Instinkt trifft, in der Regel wenigstens, das Edle und Gute. Seine Gedanken sind niemals trivial. Durch die Macht und den Ernst seines Gefühls hat er jene Schulexercitien, in denen man sich mit Zweifeln quälte, weil es zum guten Ton gehörte, jene graziöse Lüge einer milden Melancholie verdrängt, seine Schwermuth ist ernst gemeint, obgleich sie keine feste Grundlage hat. Es ist immer nur eine und die-

selbe Leidenschaft, und eigentlich nur eine Phase derselben, um die es sich handelt, aber die Gluth seiner Empfindung, die Elasticität seiner sinnlichen Anschauung, die poetische Färbung seiner Stimmungen, sein sprudelnder Witz und neben dem Allem seine Weltkenntniß und sein der ursprünglichen Anlage nach vollkommen gesunder Menschenverstand bringen in diese Einförmigkeit ein Leben, wie wir es bei den schulgerechten Dichtern vergebens suchen würden.

Was seinen Gedichten hauptsächlich ihren Reiz verleiht, ist der feine poetische Duft, die sinnige Stimmung, der Athem des Geistes in dem Pulsschlag der Natur. Seine Farbe, so glänzend sie ist, verschmäht durchaus die rein sinnlichen Mittel. Es ist der Geist der Natur selber, der zu uns spricht, in der Regel mild und etwas traurig, wie in einer umwölkten Mondnacht: denn Nachtbilder sind es allerdings fast ausschließlich, was er uns von der Natur zeigt, wenn er nicht ein blendendes fremdartiges Colorit darüber breitet, oder sie in sturmbewegter Leidenschaft darstellt; mit einer heitern, einfachen Tagesstimmung hat er es nie zu thun.

Die schwächste Seite seiner Gedichte ist die Charakterzeichnung. Nicht allein ist der Held in allen der nämliche, Lord Byron selbst mit seinen glänzenden Anlagen und seinem unklaren Wollen, sondern es werden uns auch nicht einmal die einzelnen Situationen deutlich gemacht. Die historische Vergangenheit und selbst die gegenwärtige Stellung der Helden ist fast überall unklar. Lara, Manfred, der Giaour haben irgend etwas Böses gethan, worüber sie Reue empfinden, aber was das gewesen ist, erfahren wir nicht. Bei seiner nervösen Reizbarkeit ist Byron zu schnell geneigt, die bestimmte Erzählung fallen zu lassen und sich in den unabsehbaren Aether der Empfindung zu verflüchtigen, die sich von dem Gegenstande ablöst und sich lediglich in die Seele des Dichters vertieft. Eine glühende Einbildungskraft ist nur zu geneigt, die Wirklichkeit, auch die poetische, zu verlassen und von einer schattenhaften, aber glänzenden Vision nach der andern zu stürmen. Wie die bezauberte Frucht im Krystallpalast des Magiers, verwandeln sich die glänzenden Gebilde der Phantasie, sobald die Hand des Abenteurers sie berührt, in Asche.

Gegen alle übrigen Gedichte bildet der Don Juan einen ganz entschiedenen Gegensatz. Dieses größte seiner Werke drückt viel vollständiger die Totalität seines Wesens aus, als jene Inspirationen der Schwermuth, die doch immer nur eine Seite seines Charakters wiedergaben. In den frühern Poesien zeigte die Heftig-

keit der Empfindung, mit der er sich vom herrschenden Sittengesetz loszureißen suchte, immer nur, wie tief es in ihm selber wurzelte. Die Heiligenbilder der Menschheit waren auch die seinigen, und wenn er sie antastete, so geschah es stets mit dem Gefühl, daß er eigentlich einen Frevel begehe. Nach seiner halb unfreiwilligen Abreise aus England war das Princip der Sittlichkeit, an dem er bisher trotz seines dissoluten Lebens fest gehalten hatte, wenigstens zweifelhaft in ihm geworden. Er trieb mit demselben ein frivoles Spiel, freilich mit halbem Grauen. In Venedig führte er ein wüstes Leben, abwechselnd zwischen Rausch und Abspannung, mit unbefriedigter Hast von einer Leidenschaft zur andern fortstürmend; aber der Geist der altenglischen Moral, das Bild eines geordneten, friedlichen Hausstandes und die Reue, ihn verscherzt zu haben, quälten ihn selbst in der Stunde des Rausches. Diese Stimmung, die während seines ganzen Lebens blieb, spricht sich auch im Don Juan aus. Die ersten Gesänge übertreffen an Kühnheit der Zeichnung, an Glanz des Witzes und der Farbe selbst Ariost. Die eingestreuten skeptischen Reflexionen stören diesen Eindruck keineswegs, sie erhöhen vielmehr den Reiz. Wir schaukeln uns mit Behagen auf den wechselnden Wogen der Bilder und der Gedanken. Die Meisterschaft, mit der der Dichter mit der Sprache spielt, ist von den neuern Dichtern nicht wieder erreicht worden. Die Unsittlichkeit des Inhalts ist weniger bedenklich, als in irgend einem andern ähnlichen Gedicht, weil sie in der Form der tollsten Laune erscheint.

Auch dieses Gedicht, und zwar noch in höherm Grade, als die frühern poetischen Erzählungen, ist seiner Form wie seinem Inhalt nach lediglich für die Aristokratie geschrieben; es hat einen Hautgout, der für das eigentliche Volk ungenießbar ist und der nur von einer weit ausgebildeten und wenigstens in gewissem Sinne depravirten Cultur verstanden und gewürdigt werden kann.

In Byron's Manfred hat Goethe einen Einfluß seines Faust wahrzunehmen geglaubt, aber das ziemlich undeutliche Verhältniß zum Teufel möchte der einzige Vergleichungspunkt beider Dramen sein. Faust's Verdienst liegt in seinen glänzenden, mit vollendeter Plastik ausgedrückten Gedanken, während im Manfred von Gedanken eigentlich keine Rede ist. Das Gedicht besteht aus einer Reihe ziemlich loser an einander gefädelter Stimmungen, die zwar im Einzelnen sehr poetisch ausgedrückt sind, die es aber zu keinem

dramatischen Interesse bringen, so wenig als die übrigen Dramen, in denen sonst ein sehr geläuterter Geschmack, ein edler Styl und ein großer Verstand in der Oekonomie des Ganzen waltet. Die Probleme sind aus der Reflexion entnommen und die Charaktere nach den Problemen geformt, während es eigentlich umgekehrt der Fall sein sollte. Der stolze Edelmann, der sich wegen einer persönlichen Beleidigung, die ihm von seinen Standesgenossen widerfahren ist, mit dem Pöbel verschwört, um seinen ganzen Stand auszurotten; der junge Venetianer, der von seinem Vaterlande nichts weiter erfährt, als das grausamste Unrecht und die schrecklichsten Mißhandlungen, und der trotzdem von einer so fanatischen Liebe zu demselben besessen ist, daß er, um nur auf dem Boden seiner Heimath zu sterben, sich den unnöthigsten Martern aussetzt; endlich der schwelgerische Wollüstling, der sein ganzes Leben in weibischem Müßiggang hingebracht und dabei nicht nur alle möglichen edlen Empfindungen, sondern auch die Fähigkeit zu einem kühnen und heldenmüthigen Entschluß bewahrt hat: — das Alles sind Paradoxien, die, um nur einigermaßen glaublich zu werden, eine weit größere dramatische Kraft erfordert hätten, als sie Byron besaß.

Das Glänzendste, was Byron im Drama geleistet hat, sind seine beiden Mysterien, Kain (1821) und Himmel und Erde (1823). Sie haben dem Dichter in England großes Aergerniß erregt, denn sie enthalten die leidenschaftlichsten Anklagen, zwar nicht gegen Gott überhaupt, aber gegen den biblischen Gott; Anklagen, die vom Standpunkt der Freiheit und der Natur gegen die heilige Tradition erhoben werden. In der edlen Sprache und der Kühnheit der Vorstellungen ist der Einfluß Milton's unverkennbar. Der Unterschied besteht nur darin, daß Byron seinen kühnen Rebellen Lucifer, Kain, Aholibama den vollständigen und klaren Ausdruck ihrer Ueberzeugung verstattet, während Gott stumm bleibt, so daß wir trotz des äußern Urtheils, welches natürlich dem höchsten Wesen Recht giebt, dennoch im Stillen auf der Seite der Empörer stehen; aber diese wilde Phantasie, die mit den biblischen Mittheilungen, mit geognostischen Untersuchungen, mit den skeptischen Fragen über Recht und Unrecht in souverainer Freiheit ihr Spiel treibt, hat etwas Bezauberndes. Der Dichter reißt uns überall in seiner Stimmung mit sich fort, er durchzittert uns mit der dämonischen Lust seiner bösen Geister, mit dem Stolz und Hohn seines gefallenen Erzengels, und wenn er dadurch auch keinen Anspruch auf den

Himmel erwirbt, so gewinnt er um so sicherer sein Bürgerrecht im Garten der Poesie.

Byron hat dem Geist des Zeitalters, diesem irren, ängstlichen Suchen in dem glaubenlosen Labyrinth des Gedankens, das wir verdammen können, das wir aber in seiner Existenz und folglich in seiner Berechtigung zur Darstellung anerkennen müssen, einen Ausdruck gegeben, wie er seines Gleichen in der neuern Poesie nicht wiederfindet. Man kann auf seine wilde Poesie den Spruch von Burns anwenden:

I saw the pulse's maddening play
Wild send the pleasure's devious way,
By passion driven:
But yet the light that led astray,
Was light from heaven.

Bei dem deutschen Dichter, der ihm zunächst und mit dem größten Erfolg nachgefrevelt hat, bei **Heinrich Heine**, wird diese Rechtfertigung mindestens zweifelhaft.

Selten hat ein Buch in Deutschland eine so laute, lebhafte und allseitige Theilnahme hervorgerufen, als der erste Band der „Reisebilder" im Jahr 1826. Die Verschiedenheiten des Alters und des Standes, die sonst das Urtheil zu modificiren pflegen, verschwanden vor diesem mächtigen Eindruck. Die vorwärts strebende Jugend, die sich durch das Polizeisystem der deutschen Staaten beengt fühlte, begeisterte sich an den trunkenen Dithyramben, und die ergraute Diplomatie schlürfte mit geheimem Entzücken das süße Gift, dessen Verderblichkeit sie keinen Augenblick verkannte. Fürst Metternich und Gentz, sein Vertrauter, waren nicht weniger entzückt, als der Demagog, der mit genauer Noth ihren Verfolgungen entging.

Die Reisebilder waren das erste freie Aufathmen nach einer schweren und schwülen Atmosphäre. Zum ersten Male hörte man inmitten der Nachtunholde, mit denen die Leichenphantasie der Restaurationsdichter uns beschenkt hatte, ein lautes, übermüthiges und aus der Seele kommendes Gelächter. Dieses große Verdienst dürfen wir Heine nicht vergessen. Der kritische Ernst hätte die Donquixoterie der Romantik niemals überwunden. Es war nöthig, daß ein kecker Hanswurst mitten unter diesen Raritätenkram sprang, mit

seinem hölzernen Schwert rechts und links um sich schlug, und durch seine possenhafte Sprünge im Volk jene Heiterkeit erregte, die allein im Stande war, den trüben umwölkten Blick aufzuhellen.

Wenn wir heute die Reisebilder aufschlagen, so werden wir freilich zugestehen müssen, daß ein guter Theil ihres Eindrucks auf Rechnung der Zeit kommt, der sie eine neue überraschende Erscheinung waren.

Zunächst fällt uns die unerhörte Subjectivität dieser Dichtung auf. Niemals hat ein Dichter mit einer so ausdauernden Zudringlichkeit das Publikum mit seiner eigenen Person beschäftigt. Wir sind keineswegs der Ansicht, der Subjectivität das Recht in der Poesie überhaupt zu versagen, aber wir können es doch nur unter der Bedingung anerkennen, daß die Persönlichkeit, mit der wir uns beschäftigen sollen, eine schöne, oder wenigstens interessante und bedeutende ist. Auch die lebhaftesten Verehrer Heine's werden dies von ihrem Dichter nicht behaupten wollen. Im Gegentheil macht seine Persönlichkeit, wie sie uns in der Dichtung entgegentritt, einen widerwärtigen Eindruck. Heine hat sich gern mit Byron vergleichen lassen, einmal hat er sogar den Einfall gehabt, er sei doch eigentlich viel tugendhafter und gottesfürchtiger als der englische Lord. Aber Lord Byron war durch und durch Gentleman; sein Skepticismus setzte sich zwar über viele Formen der steifen und prüden englischen Sittlichkeit hinweg, aber nicht über die angeborenen Gebote der Ehre. Heine dagegen kokettirt mit einer Falstaffnatur, die dadurch keineswegs ästhetischer wird, daß sie zuweilen eine tragische und larmoyante Miene aufzieht. Schon die Cynismen in vielen seiner Gedichte, noch mehr in den „Florentinischen Nächten", in den „Memoiren des Herrn v. Schnabepelowski" u. s. w. sind widerlich genug, aber selbst diese Unfläthigkeiten sind lange nicht so schlimm, als die Koketterie mit einem Gefühl, dessen Hohlheit wir augenblicklich durchschauen. So jammert er fortwährend darüber, daß er, ein zweiter Atlas, das Elend der ganzen Welt tragen müsse, und unendlich elend sei, weil er nicht unendlich glücklich sein könne; er jammert darüber, daß ihm durch die Treulosigkeiten seiner Geliebten das Herz gebrochen sei: und das erzählt er von Agathe, von Beatrice, von Cäcilie, von Dorothea u. s. w., kurz das ganze Alphabet durch. Etwas Abgeschmackteres kann es nicht geben, als einen hohläugigen Werther, der jeden Tag von einer anderen Schönen ermordet wird. Am unangenehmsten wird er,

wenn er von seinen Thaten auf der Mensur redet, wenn er versichert, er habe sich mehreremals geschlagen und man dürfe ihn daher nicht für feig halten. Es ist sehr schlimm, wenn man so etwas erst versichern muß und zeugt, wie die übrigen Ausflüsse seiner Eitelkeit, von einem unsicheren und krankhaft erregten Selbstgefühl. Den einen Augenblick hält er es für nöthig, die Stärke und Innigkeit seiner Gefühle an den Tag zu legen, gleich darauf schämt er sich aber wieder, und überrascht uns durch irgend eine cynische Frivolität, um ja nicht in den Verdacht zu kommen, daß es ihm mit seinen Herzensgeschichten ernst sei. Wir können uns des Verdachts nicht erwehren, daß er in dem einen Falle ebenso lügt, wie in dem andern.

So ist der Eindruck, den seine Persönlichkeit auf uns macht, wenn wir seine Werke im Großen und Ganzen übersehen. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß unsere Aufnahme dieser Dichtungen nicht mehr eine ganz unbefangene ist. Die äußerliche Manier seiner Schriften war so leicht nachzuahmen, daß seit der Zeit fast die Hälfte unserer Literatur sie angenommen hat, und daß wir von dieser Mischung aus Empfindelei und Unfläthigkeit geradezu überschüttet worden sind. Unwillkürlich mischt sich nun in unsere Vorstellung von dem Dichter etwas von dem Eindruck, den seine witzlosen und schmutzigen Nachfolger auf uns gemacht haben. Bei Heine selbst, namentlich in seinen Gedichten, finden wir einzelne Züge, die zu jenem Bilde nicht stimmen; Züge nicht nur eines wahren, sondern eines tiefen Gefühls, die auf eine ursprünglich bessere Natur hindeuten. Er hat Momente des Glaubens, die er umsonst zu verbergen sucht: der unverhältnißmäßige Erfolg seiner ersten Schriften, der ebenso aus ihren Fehlern, wie aus ihren Vorzügen hervorging, hat ihn verführt, bei einer Manier, die nur einer bestimmten Bildungsphase angehörte, stehen zu bleiben, und ihr die besseren Kräfte seiner Seele Preis zu geben.

Es ist nicht schwer, in dieser Stimmung seiner ersten Schriften die einzelnen Elemente zu analysiren. Wir erkennen zuerst den Studenten heraus, der die Romantik dieses Maskenspiels redlich durchgemacht hat, und der gerade in das Alter gekommen ist, in den Idealen seiner „blöden, süßen Jugendeselei“ etwas Drolliges zu finden. Heutzutage sind wir durch unsere Journalisten an diese ungenirte studentische Manier des Styls bereits so gewöhnt, daß sie uns nicht mehr auffällt; im Jahre 1826 aber war der Student in

der Literatur noch eine neue Erscheinung. Die eigentlichen Studentenwitze in diesen Bildern sind sehr fade, dagegen ist der gemüthliche Inhalt des Studentenlebens mit vieler Poesie angeschaut. Es knüpft sich daran die poetische Bewegung des rheinischen Lebens, die frühe und intime Bekanntschaft mit den Sagen und Geschichten jener heitern und schönen Landschaften, die dem Schüler Schlegel's zum Theil durch die romantische Schule vermittelt war. Es ist in diesen Bildern viel ächt deutsches Leben, und ein Interesse an den romantischen Stoffen, das durch die anscheinend frivolere Behandlung keineswegs abgeschwächt wird. Diese nachträgliche Frivolität, die den eigentlichen Inhalt der romantischen Stoffe nicht afficirt, gehört einem andern Element seines Wesens an.

Heine gehörte durch seine Verwandtschaft in den Kreis der reichen jüdischen Banquiers in Hamburg, und was hier im Allgemeinen, nicht in der bestimmten Familie, für eine Weltanschauung herrschte, kann man noch aus den Uebertreibungen der „Florentinischen Nächte" und des „Wintermährchens" herauslesen. Der junge jüdische „Löwe," der vielleicht mehr durch Berichte, als durch eigene Erfahrung die Ueberzeugung erlangt hatte, alle Schönen seien käuflich, und dergleichen erkaufte Genüsse schmeckten ebenso gut, als die der Seele, wechselt alle Augenblicke seine Rolle mit dem gemüthlichen Studenten, der zu Träumereien und zu thränenvoller Liebe geneigt ist. Ein Jahr vor dem Erscheinen der Reisebilder, als er das juristische Doctorexamen machte, war Heine zum Christenthum übergetreten, natürlich ohne inneren Beruf. Es ist ganz merkwürdig zu beobachten, wie bei Heine in unbewachten Augenblicken stets die Sympathien für das Judenthum hervortreten, das seine romantische Vorzeit war, wie die Kreuzzüge bei unsern Romantikern, und von dem er uns manche gemüthliche Bilder gegeben hat*). In diesen Bildern liegt zum Theil ein wirklich poetisches Interesse, denn sie

---

*) So die Schilderung des Passahfestes und des Ghetto überhaupt im „Rabbi von Bacharach" (Salon Bd. 4.), ferner die „Hebräischen Melodien" im Romancero, wo er u. A. in der Geschichte des Prinzen Israel, der durch neidische Götter in einen Hund verwandelt sei, eine tiefe poetische Empfindung verräth; wie auch der Wettgesang zwischen dem Rabbi und dem Mönch, der abgesehen von seinem cynischen Inhalt, ein Meisterstück der komischen Poesie zu nennen ist. — „Ich glaube, sagt er einmal ganz traurig, dieser Gott reiner Geist, dieser Parvenu des Himmels, der jetzt so moralisch, so kosmopolitisch und universell gebildet ist, hegt ein geheimes Mißtrauen gegen die armen Juden, die ihn noch in

sind unmittelbar angeschaut und empfunden, während bei den zuweilen vorkommenden christlichen Dithyramben lediglich die Reflexion das bestimmende Motiv ist. Eigentlich hat Heine stets eine instinktartige Abneigung gegen das Christenthum festgehalten, nicht blos wie er glaubt, vom Standpunkt der heidnischen Sinnlichkeit aus, sondern vom Standpunkt des unterdrückten Judenthumes. Freilich wird auch dieses beständig ironisirt, wie denn überhaupt der leichtsinnige Uebertritt aus einem sittlichen Vorstellungskreise in den andern doch nachtheiliger wirkt, als man gewöhnlich glaubt. Es ist nicht heilsam für unsere neue Literatur gewesen, daß die getauften und ungetauften Juden eine so bedeutende Rolle darin gespielt haben, denn bei der unruhigen Beweglichkeit ihres Wesens pflanzte sich diese Unsicherheit in ihren heiligen Empfindungen, die wir ihnen gar nicht zum Vorwurf machen, die wir vielmehr ganz natürlich finden, in der Form der Ironie nach allen Seiten hin fort, und untergrub die Festigkeit aller Gestalten und Ideen.

Das dritte Moment endlich, welches wir in den Reisebildern antreffen, zwar nicht so deutlich ausgesprochen wie in den folgenden Werken, ist die Berliner philosophische Bildung. Heine, der in Bonn fast ausschließlich den Germanisten und Romantikern gefolgt war, wurde in Berlin theils durch Rahel und Varnhagen, theils durch Hegel'sche Collegia in die Mysterien der neuen Dialektik eingeführt. Zwar hat er dieselbe nicht mit der Gründlichkeit sich angeeignet, die ihm ein Bürgerrecht in der Schule verschaffen könnte, aber seine lebhafte Phantasie und sein starker Instinkt haben ihm Manches gezeigt, was dem Eingeweihten verborgen blieb, und man kann ohne Uebertreibung sagen, daß er durch scharfes Pointiren der Gegensätze einen größeren Einfluß auf den Fortgang der philosophischen Strömungen ausgeübt hat, als die Wissenden, die an geheimen Orten Orakel ertheilten.

Alle diese Elemente drängen sich in den Reisebildern bunt durcheinander. Wir haben deutsche Studentenromantik in der reichsten Fülle, daneben die freche, übermüthige Lüsternheit der jüdischen Geldaristokratie und die dialektische Gewandtheit der philosophischen Bildung: das Eine nicht gleichgültig neben dem Andern, sondern unter gegenseitiger Einwirkung. Der graue Skepticismus, der sich über

---

seiner ersten rohen Gestalt gekannt haben, und ihn täglich in der Synagoge an seine ehemaligen obscuren Nationalverhältnisse erinnern."

das Ganze breitet, ist nicht der angeborene, nüchterne Menschenverstand der Aufklärung, sondern die Erbitterung eines Idealisten, der zu stark von dem Getränk des Geistes gekostet hat und nun der üblen Nachwirkungen mit aller Gewalt sich entledigen will. Die Frivolität, die mit den Gegenständen ein überflüssiges Spiel treibt, ist nichts als aufgelöste Romantik; selbst jene verhängnißvolle Vorliebe für das Franzosenthum, jene an Wahnsinn streifende Anbetung des Kaisers Napoleon geht aus einer heftigen Reaction gegen das studentische Deutschthum hervor, das man bis dahin einseitig gehegt und gepflegt hatte, und das sich immer mehr als unproductiv erwies.

In unsern Tagen wird die Verkehrtheit wohl nur noch selten noch so weit gehen, in diesen Einfällen ein politisches Evangelium zu suchen und die Abgötterei mit dem schlimmsten Feind des Vaterlandes, die nicht selten zu gemeinen, schmutzigen Schmähungen gegen das Vaterland verleitete, zu billigen oder zu theilen. Dafür wird man aber auch nicht verkennen, daß in den Napoleonischen Kriegen, objectiv aufgefaßt, ein reicher poetischer Stoff lag, der als solcher nicht verloren gehen darf.

Wenn wir aber in den ersten Bänden der Reisebilder diese Schwärmerei für das französische Wesen auf Kosten Deutschlands noch ertragen, weil sie sich unbefangen als das giebt, was sie ist, als Caprice und poetische Stimmung, so wird sie geradezu abscheulich in den folgenden Theilen und namentlich in den Artikeln der Allgemeinen Zeitung, die später unter dem Titel „französische Zustände" gesammelt sind. Heine deutet zuweilen mit einer tragischen Miene auf seine erhabene Stellung in dem Fortschritt der Menschheit hin; aber einzelne lyrische Declamationen abgerechnet, finden wir in seinen sämmtlichen Werken keine Zeile, die sich ernsthaft mit Politik beschäftigte. Er hat vielmehr für die deutsche Journalistik dasjenige erfunden, was wir das souveraine Feuilleton nennen möchten, nämlich die Ausbeutung der ernsthaftesten politischen Fragen im rein belletristischem Interesse. Der Leichtsinn in den Thatsachen ist ebenso erstaunlich als die Anmaßung, mit welcher Heine seine knabenhaften Einfälle für den Ausfluß der größten politischen Weisheit ausgeben möchte. Wenn er auch hier den raillirenden Ton beibehält, so geschieht das nur, um die Verlegenheit zu verbergen, in die er durch jede bestimmte politische Frage versetzt wird, weil er in keiner zu Hause ist. Er weiß es so

einzurichten, daß man nie in's Klare kommt, ob er etwas im Ernst oder Scherz behauptet. Auf diese Weise muß man denn auch die größten Widersprüche mit hinnehmen, heute z. B. eine gründliche Verachtung gegen Louis Philippe und das ganze Justemilieu, morgen eine ebenso glühende Begeisterung für beides. Um seine Physiognomie spielt beständig ein superiöres Lächeln, er mag loben oder tadeln. Wenn man aber endlich dahinter kommt, daß diese Superiorität sich auf keine reale Grundlage stützt, so läßt man sich dadurch nicht mehr imponiren und nimmt auch die dithyrambischen Ergüsse, durch welche des Contrastes halber diese Ironie zuweilen unterbrochen wird, nur mit Bedenken auf. Diese poetisirende Prosa kommt zuletzt auf eine ziemlich einfache Effecthascherei heraus, auf die Zusammenstellung von Vorstellungen, die man nicht gewohnt ist, sich in Verbindung zu denken, z. B. von Jesus Christus und Robespierre.

Noch schlimmer wird aber die Sache, wenn auch die scheinbare Beziehung auf geschichtliche Gegenstände aufhört, und in der persönlichen Polemik die gemeine Natur zum Vorschein kommt. Heine hat immer zweierlei vor Augen: einmal will er der öffentlichen Meinung, die damals entschieden freiheitsdurstig war, gerecht bleiben, dann aber will er auch den höheren Kreisen der Gesellschaft keinen zu argen Anstoß geben. Aus dem letzteren Grunde kommt er in den „Französischen Zuständen" und anderwärts fortwährend darauf zurück, daß er ein leidenschaftlicher Anhänger, gewissermaßen ein Märtyrer des monarchischen Princips sei, daß er die Republikaner hasse, und daß diese ihm den Tod geschworen hätten, sobald sie ans Ruder kämen; auf der andern Seite ist er aber ebenso ein Märtyrer der Freiheit, und lebt für sie im traurigen Exil. Es ist in beidem Lüge und Wahrheit. Seine Abneigung gegen die Republikaner entsprang aus der Abneigung gegen den Puritanismus, der den Luxus und die feinen Manieren der guten Gesellschaft abschaffen wollte, und aus Abneigung gegen die Politik überhaupt, sobald sie über ganz allgemeine Contraste hinausging. Aber ein Mann, der selber so viel verwundbare Stellen darbot, hätte in seiner Polemik vorsichtiger sein sollen. Das deutsche Publikum, welches dem Genie überhaupt einen Freibrief giebt, auch das Unwürdigste ungestraft zu verüben, hat von ihm in dieser Beziehung Dinge ertragen, die sonst jeden Menschen aus den Reihen der guten Gesellschaft unausbleiblich verbannt haben würden. Seine Polemik gegen

Menzel, gegen Börne, Platen, Maßmann u. s. w. ist das Schmuzzigste und Infamste, was die polemische Literatur aller Zeiten und Völker kennt; und es ist nicht eine heftige Ueberzeugung, sondern lediglich gereizte Eitelkeit, die sie eingiebt.

Um den Werth seiner Gedichte festzustellen, müssen wir vor allen Dingen die guten von den schlechten unterscheiden. Heine ist es nicht selten widerfahren, daß gerade seine schlechtesten Gedichte den größten Anklang gefunden haben, und daß man sich zunächst an diese erinnert, wenn man über die Heine'sche Manier spricht. Namentlich sind es die empfindsamen und weltschmerzlichen Lieder mit einem possenhaften Schluß, die ihn populär gemacht haben.

In den guten Gedichten ist der Gegensatz zu Uhland nicht so groß, als man auf den ersten Blick denken sollte. Zwar übt Heine in der Auswahl seiner Figuren und Empfindungen eine viel größere Freiheit. Er ist aus der einfachen Tonart herausgetreten und hat in widerstrebenden Accorden mit einer Virtuosität ohne Gleichen gespielt. Aber diejenigen seiner Lieder, die den Componisten reizen, sind wohl üppiger, blühender, als die Uhland'schen, aber im Grunde noch in demselben Genre, denn daß er die Gelbveiglein der Schwäbischen Romanze durch indische Lotosblumen ersetzt, die mittelalterlichen Schäfer und Ritter durch moderne Poeten mit zerrissenem Gemüth, die verschleierten Gottesbräute durch hektische Töchter der Freude, ist an sich noch kein principieller Unterschied.

Der Fortschritt ist zunächst in der Melodie zu bemerken. Sie ist ebenso schön, als bei Goethe und bei Uhland, und kein anderer Dichter dürfte sich diesen Dreien an die Seite stellen; aber sie ist leidenschaftlich bewegter, lebendiger, geeigneter, schnell die Seele zu ergreifen. Bei Goethe liegt der Reiz in der Harmonie einer schönen Seele, bei Uhland in der Einheit der Stimmung, in der Bescheidenheit des Maßes und in der Correctheit der Form, bei Heine in dem eigenthümlichen Wellenschlag der Leidenschaft, der die Seele fortträgt, auch wenn sie sich sträuben möchte.

Ein zweiter Umstand ist die Subjectivität des Standpunktes, den der Dichter wählt. An sich sind die Stoffe durchaus nicht moderner als bei Goethe oder Uhland, im Gegentheil beschäftigen sich die besten seiner Lieder fast durchaus mit romantischen Gegenständen. Aber er weiß das Gefühl des Contrastes zu erregen, und

bringt durch Perspectiven, durch Vertheilung von Schatten und Licht, durch eine nicht immer correcte aber glühende Farbengebung ein Leben in seine Figuren, das etwas Berauschendes hat. Bei Goethe bleiben wir durchaus in der individuellen Empfindung, bei Uhland versenken wir uns selbstlos in den märchenhaften Stoff, bei Heine empfinden wir den Contrast. Es liegt darin freilich, daß unsere Stimmung bei ihm nicht ganz so frei und unbefangen bleibt. Während die besseren Gedichte Goethe's uns in jeder Stimmung gleichmäßig ergreifen, muß Heine einen günstigen Augenblick abwarten. Häufig deutet er seinen entfernteren Standpunkt nur durch einzelne ironische Streiche an, die nicht eigentlich zur Zeichnung gehören, sondern nachträglich in einer fremden Stimmung hinzugefügt sind, gleichsam als Abwehr gegen die Romantik: wenn wir in diesem Fall nicht die richtige Perspective treffen, so verwirren und beleidigen sie uns.

Vielleicht die glänzendste Seite seines Talents ist der Realismus in der Zeichnung. Wir verstehen darunter nicht die Neigung, alle möglichen Stoffe, auch die unschönen und ekelhaften, in das Gebiet der Poesie zu ziehen. Es ist das ein sehr zweifelhaftes Verdienst und hat außerdem noch etwas Künstliches und Gezwungenes. Denn der Horizont seiner Phantasie ist keineswegs sehr umfangreich. Abgesehen von den romantischen Stoffen, die ihm durch Lectüre vermittelt sind, ferner der Nachtigall, den Frühlingslüften, den Sonnen- und Mondschein, den verschiedenen Liebessituationen, von denen man doch nicht eigentlich sagen kann, daß sie bei ihm etwas Neues sind, ist es eigentlich nur die Nordsee mit ihren etwas eintönigen Erscheinungen, den Möven, der Brandung und den Matrosen, die er als neuen Stoff der Poesie erobert hat. Der Realismus liegt vielmehr in der Form der Darstellung. Er versteht es, durch kleine unscheinbare Streiche ein Leben und eine Physiognomie hervorzubringen, die sich unwillkürlich dem Gedächtniß einprägen, und die weder bei Goethe noch bei Uhland etwas Aehnliches finden. Wir wollen ein ganz beliebiges, unbedeutendes Beispiel hervorheben:

Bei dem Mastbaum, segelflickend,
Kauert der betheerte Schiffsjung'.
Hinter'm Schmutze seiner Wangen
Sprüht es roth, wehmüthig zuckt es
Um das breite Maul, und schmerzlich
Schau'n die großen, schönen Augen.

Der Gegenstand ist gewiß sehr unansehnlich, aber es ist in der Auswahl der Farben eine Kühnheit und Energie, die uns wenigstens viel poetischer vorkommt, als die vorhergehenden und nachfolgenden, hochtrabenden Dithyramben über das große Herz, das große Meer, die größte Liebe, den großen Gott und andere Größen, eine klingende Rhetorik, bei der sich nicht viel anschauen und empfinden läßt.

Heine hat, wo er nicht absichtlich kokettirt oder schwärmt, einen sehr scharfen Instinct für das Wesentliche, und das ist doch eigentlich die Hauptsache bei der Kunst der Malerei*). So macht z. B. die Schilderung des Pfarrhauses zunächst einen sehr unheimlichen Eindruck, wenn wir uns an die idyllischen Darstellungen aus der „Luise" und ähnlichen Dichtungen von patriarchalischer Färbung erinnern, die uns das christliche Landleben so gemüthlich vor die Seele führen. Aber bei näherem Zusehen erkennen wir in jener bitteren Ironie die nothwendige Schattenseite des reizenden Gemäldes, denn der Friede des Herzens ist nicht selten mit einer gewissen Einseitigkeit, Leere und Langeweile verbunden, und in solche Zustände darf nur eine einfache Störung eintreten, wie hier der Tod des alten Pfarrers, so bricht eine Reaction aus, die zu den häßlichsten und abscheulichsten Scenen führt.

In solchen individuellen Schilderungen tritt bei unserm Dichter eine Eigenschaft hervor, die man auf den ersten Blick gar nicht gewahr wird, die Gemüthlichkeit. In dem lieblichen Gedicht „auf der Harzreise" liegt das Interesse nicht in dem anmuthigen Geplauder über Gott den Vater, den Sohn und den heiligen Geist, das man anderwärts ebenso gut finden kann, sondern in der unaussprechlichen Innigkeit der Farbe und Stimmung, in jener heimlich-trauten Stille eines vollen Herzens, die den buntesten Bildern der Phantasie Rhythmus und Maß verleiht.

Diese Seite seines Gemüths verleugnet sich bei Heine eigentlich nie ganz, wo er es mit deutschen, dem wirklichen Leben angehörigen Stoffen zu thun hat; wo er weder studentisch renommirt, noch tiefsinnige philosophische Untersuchungen anstellt, noch den Libertin spielt. Seit dem Jahre **1830** hatte er sich zwar in Paris, dem Anschein nach so akklimatisirt, daß ihm die Erinnerung an das

---

*) Aus diesem Instinct erklärt es sich auch, daß sich seine Lieder so schnell und dauernd der Einbildungskraft und dem Gedächtniß einprägen.

deutsche Leben nur noch wie ein Traumbild erschien. Aber auch nur dem Anschein nach, denn eigentlich beziehen sich alle seine Gedanken auf Deutschland, und es macht einen ganz wunderlichen Eindruck, wenn man die gemüthlichen, fast an Empfindsamkeit streifenden Gedichte, in denen er sich an Deutschland erinnert, mit den cynisch frivolen zusammenstellt, in denen er es verhöhnt. Nicht die ersten, sondern die letzten machen den Eindruck der Koketterie und Affectation.

Größer freilich als in diesen einfachen Weisen der Heimath ist der Zauber in den verführerischen Melodien, die sich auf den Orient beziehen, und in denen er der damals herrschenden Moderichtung seinen Tribut abgetragen hat. Diese Geschichten von der Lotosblume, die sich nach dem Monde sehnt, von dem nordischen Fichtenbaum, der von der indischen Palme träumt, und von dem Monde, der sich in die heiligen Fluthen des Ganges tauchen möchte, sind sehr zart und duftig, und unterscheiden sich von der übrigen dem Orient nachgebildeten Poesie durch lebhaftere Farbe und eine innigere Stimmung, aber eigentlich sind sie doch arm an wirklichem Inhalt und wirklicher Empfindung, und arten nicht selten in Klingklang aus. Jene Sehnsucht der verschiedenen Naturgegenstände zu einander, jene „Meere von blauen Gedanken," die sich über das Herz des Dichters ergießen, sind nur das Vorspiel zu den barocken Combinationen im „Romancero", z. B. zu dem in eine Pariser Tänzerin verliebten Elephanten, der vor Liebesgram kläglich umkommt.

Heine sagt einmal sehr treffend:

„Die Sentimentalität ist ein Product des Materialismus. Der Materialist trägt nämlich in der Seele das dämmernde Bewußtsein, daß dennoch in der Welt nicht Alles Materie sei; wenn ihm sein kurzer Verstand die Materialität aller Dinge noch so bündig demonstrirt, so sträubt sich doch dagegen sein Gefühl, es beschleicht ihn zuweilen das geheime Bedürfniß, in den Dingen noch etwas Urgeistiges anzuerkennen, und dieses unklare Sehnen und Bedürfen erzeugt jene unklare Empfindsamkeit, was wir Sentimentalität nennen. Sentimentalität ist die Verzweiflung des Materialismus, der sich selber nicht genügt, und nach etwas Besserem in's unbestimmte Gefühl hinausschwärmt. Es waren eben die sentimentalen Autoren, die zu Hause, oder wenn ihnen der Wein die Zunge gelöst hatte, in den derbsten Zoten ihren Materialismus auskramten." —

Wort für Wort kann man diesen Ausspruch auf ihn selber anwenden.

Freilich hat er an der umgekehrten Welt, die er schildert, auch

ein naturwüchsiges und ursprüngliches Behagen. Von fixen Ideen ist er nicht eingeengt; sein Gemüth spielt in grenzenloser Freiheit mit den Ideen wie mit den Gegenständen. Und diese Freiheit hat er sich nicht erst künstlich angeeignet, sie ist sein Lebenselement, in dem er athmet, das ihn noch auf dem Sterbebett nicht verläßt. Seine Kunst liegt eben darin, daß er im Wesentlichen frei von seinen Gegenständen ist, aber doch, wenn er es will, sich mit großer Kraft und Intensivität in sie vertieft. Jeder Gegenstand hat seine verschiedenen Seiten, die ihn den verschiedenen Gattungen der Poesie zugänglich machen. In der Madonna liegt z. B. einerseits etwas Göttliches, Erhebendes, andererseits etwas menschlich Rührendes, Gemüthliches; dann auch etwas Entsetzliches und Schreckliches, wenn wir sie als Symbol einer fanatischen Glaubensrichtung, als Schreckbild für die natürlichen Freuden des Lebens betrachten; endlich etwas Komisches, wenn wir die Begebenheiten, die wir von ihr wissen, in's Volksthümliche übersetzen. Alle diese Seiten können künstlerisch dargestellt werden. Heine aber versteht es, alle diese Stimmungen unmittelbar neben einander anzuschlagen, und da er mit ebenso großer Virtuosität sich der Rührung wie des komischen Effects zu bemeistern weiß, so werden wir im ersten Augenblick geradezu verwirrt und betäubt, bis wir seine Handgriffe genauer in's Auge gefaßt haben.

Daß Heine's Ironie sich wesentlich von der Voltaire'schen unterscheidet, sieht man auf den ersten Blick. Der Witz ist bei ihm nicht, wie bei dem ungläubigen Philosophen, der Kern seiner Poesie und seiner Weltanschauung überhaupt, es ist nur die Schutzwaffe, mit der er die übermächtigen Ideen und Empfindungen von sich abwehrt. Man fühlt überall heraus, daß er frühzeitig die Schwärmerei des Spiritualismus durchgemacht hat; in seinen Idealen enttäuscht, findet er eine geheime Lust darin, das Ideal, wo es ihm vorkommt, zu beschimpfen. Und trotzdem ist vielleicht die Empfindung des Heiligen niemals so lebhaft in ihm, als wenn er alle Kobolde der Unterwelt heraufbeschwört, um es zu zerreißen, wie wir umgekehrt dann am wenigsten an die Wahrheit seines Gefühls glauben, wenn er am salbungsvollsten davon redet. — Dieser beständige Kampf zwischen Glauben und Ironie ist in unserer Zeit, wo man namentlich unter Anleitung der Naturwissenschaften der Wahrheit der Dinge strenger in's Auge gesehen, fast unvermeidlich. Die unbefangnen lyrischen Ergüsse der früheren Periode

waren nur unter der Voraussetzung möglich, daß man an eine überirdische Welt glaubte, berufen, alle Räthsel und Widersprüche des menschlichen Lebens zu lösen. Diesen Glauben hatte die Aufklärung keineswegs erschüttert; sie hatte zwar mit ihrem vernünftelnden Pragmatismus eins nach dem andern von den Geheimnissen des Christenthums aufgelöst und verwischt, aber an die Wahrheit des Jenseits hat sie sich nicht gewagt, so wenig wie an die Wahrheit des außerweltlichen Gottes. Nun gehen wir in unsern Tagen zwar nicht mehr so leichtsinnig mit den heiligen Traditionen um, wie es die wohlmeinenden Rationalisten gethan, wir ehren und pflegen sie vielmehr, wenn auch nur vom Standpunkt der Poesie. Dafür ist aber jener zweifellose Glaube an das Jenseits schwächer und schwächer geworden, wir haben zu ernst und zu eifrig das Leben und die Natur zergliedert, um in dem ernsthaftesten Proceß des Lebens, im Tode, ein bloßes Spiel zu sehen. Der Tod ist nicht mehr ein Schatten, der seine schwarzen Schwingen vorübergehend über das Sonnenlicht des Tages breitet; er ist eine bittere Realität, und auch die Poesie kann sich dem Gefühl dieser Realität nicht entziehen. — In einem seiner früheren Gedichte „Götterdämmerung," welches damit schließt, daß alle Dämonen der Unterwelt auf den Himmel eindringen, und seine Lichtgestalten unter wildem Hohn in den Schmutz treten, beginnt der Dichter mit dem Gefühl des Frühlings, das alle Herzen zu neuem warmen Leben erweckt, nur das seinige nicht, denn er habe zu tief in das Innere der Natur geschaut.

— — In der Jungfrau Scham-Erröthen
Seh' ich geheime Lust begehrlich zittern;
Auf dem begeistert stolzen Jünglingshaupt
Seh' ich die lachend bunte Schellenkappe;
Und Fratzenbilder nur und sieche Schatten
Seh' ich auf dieser Erde, und ich weiß nicht,
Ist sie ein Tollhaus oder Krankenhaus.
Ich sehe durch den Grund der alten Erde,
Als sei sie von Krystall, und seh' das Grausen,
Das mit dem freud'gen Grüne zu bedecken
Der Mai vergeblich strebt. Ich seh' die Todten;
Sie liegen unten in den schmalen Särgen,
Die Händ' gefaltet und die Augen offen,
Weiß das Gewand und weiß das Angesicht,
Und durch die Lippen kriechen gelbe Würmer u. s. w.

In Beziehung auf den Inhalt würde sich diese Anschauung

nicht so wesentlich von der eines stillen und frommen Dichters wie Hölty unterscheiden, denn auch diesen schaut, unter Rosen und Myrthen verborgen, überall das bleiche Antlitz des Todes mit wehmüthigen Augen an. Aber die Stimmung ist durchaus entgegengesetzt. Hölty hat Lust am Leben und der Tod ist für ihn reine Negativität; Heine dagegen vertieft sich mit unheimlicher Lust in die Mysterien dieses Nichtseins, er malt sie sich mit einer glühenden Phantasie aus, und selbst wenn er sie verspottet, geschieht es mit einem geheimen Schauder.

Seine Poesie ist ein Chaos, in dem die unterirdische und die überirdische Welt sich bunt durcheinander tummeln. Die süßesten Wohlgerüche und der unheimliche Duft der Verwesung mischen sich bei ihm zu einer narkotischen Atmosphäre, welche die Sinne gefangen nimmt. Vielleicht die bedeutendste Schöpfung in dieser romantischen Richtung ist der Atta Troll. Der auf einer Jagd durchnäßte Dichter liegt in unruhigem halben Schlaf in einer Hexenküche, von wüsten Gerüchen betäubt; er hört die Hexe eintönig murmeln, indem sie ihren Sohn, der eigentlich ein Leichnam ist, mit einer Salbe bestreicht, die ihm ein scheinbares Leben verleiht. Fratzenhafte Vogelgesichter schauen ihn von allen Seiten unheimlich an, und wie er auf einen Augenblick wirklich einschläft, sieht er in einem Traumgesicht einen grotesken Tanz von Bären und Gespenstern.

Es ist das ein Bild von Heine's Poesie überhaupt. Wenn diese romantische Ironie ihrem innern Kern nach an Schlegel, Tieck und Novalis erinnert, so steht sie in der Ausführung doch den jüngern Romantikern, Arnim, Brentano und Hoffmann viel näher, nur daß sich bei ihm zu wirklichem Leben gestaltet, was bei jenen Intension blieb. Die Elemente sind die nämlichen, aber die Macht der Phantasie ist bei Heine viel gewaltiger, kühner und frevelhafter. Die erwähnten Scenen im Atta Troll wie Aehnliches im Romancero sind brillante Variationen zum Thema des „goldenen Topfes."

Heine nennt seinen „Atta Troll" in der Dedication an Varnhagen „das letzte Waldlied der Romantik." Mit Recht, denn die einzige Wendung, die der Romantik übrig blieb, war, daß sie in demselben Augenblick über das Mysterium lachte, wo sie davor schauderte: ein Fortschritt, an dem Fr. Schlegel nur durch seine Pedanterie gehindert wurde. Heine hat den Spuk der Romantik nicht blos verscheucht, er hat ihn zu einem humoristischen Ideal umge-

dichtet, dem nur die künstlerische Vollendung fehlt. Seine Phantasie ist ein Kaleidoskop, in welchem die blaue Blume der Romantik und der Witz der Encyklopädisten, die rothe Fahne der Republik und der Glanz der Lilie, das Gespenst der schönen Herodias und die schmutzige Hexenhütte, die Inbrunst eines hohläugigen Werther und die Blasirtheit eines an Eroberungen gewöhnten Banquier, der auch Lotten fragen würde: „wieviel kostet's?" in wechselnden Combinationen willkürlich durcheinander gewürfelt werden. Jedoch führt das nie zu einer ganzen Gestalt, nie zu einer gehaltenen Stimmung. Heine hat es immer nur zu einzelnen Anläufen gebracht. Der Grund möchte theils in dem Mangel an Composition zu suchen sein, der doch ein organisches Gebrechen seiner künstlerischen Natur ist, theils in seiner raillirenden Manier, die mit der Scheu zusammenhängt, sich auf einem wahren und bleibenden Gefühl ertappen zu lassen, und die ihn zuweilen zu den größten Albernheiten verführt.

Zwar finden sich unter seinen Gedichten einzelne, in denen uns ein positives ursprüngliches Gefühl ohne Beimischung störender Elemente anspricht, aber auch durch diese gewinnen durch die danebenstehenden Poesien eine ganz andere Beleuchtung. Er kennt wohl die wirklche Liebe, das Gefühl für Freiheit, für das Vaterland, selbst für die Religion, aber es ist nicht die Grundlage seiner Poesie. Mit der tollen ausgelassenen Lust eines Kindes spielt er mit Giftblumen, die auf Gräbern wachsen, streckt dem schönen Mädchen, das einen Händedruck von ihm erwartet, unerwartet eine kalte Todtenhand entgegen, die er bei sich getragen, hängt in der Kirche ausgelassenen Gedanken nach, und betet in schlechten Häusern. Aber sein Verhältniß zu den Widersprüchen der Welt ist nicht ein kindisch ausgelassenes, sondern vermittelt durch eine unendliche Reihe von Reflexionen, durch welche das frühere Zeitalter diese babylonische Verwirrung zusammengehäuft hatte, und die sich alle in der Seele des Dichters wiederspiegeln. Er weiß wohl, daß man versucht hat sie auszugleichen, aber er hat gelernt darüber zu spotten.

Zu fragmentarisch ist Welt und Leben!
Ich will mich zum deutschen Professor begeben,
Der weiß das Leben zusammen zu setzen,
Und er macht ein verständlich System daraus;
Mit seinen Nachtmützen und Schlafrockfetzen
Stopft er die Lücken des Weltenbau's.

Wir haben von ihm ein abscheuliches Gedicht, in welchem er die Liebe mit einem Stern vergleicht, der vom Himmel herunter auf einen Misthaufen gefallen sei, und nun von den Schweinen angenagt wurde; die bittere und finstere Stimmung dieses wilden Einfalls ist eigentlich nicht seine natürliche, aber viel tröstlicher klingt es auch nicht, wenn er seine Liebe zum Leben, oder vielmehr seine Furcht vor dem Tode schildert:

„Das Leben ist gar zu spaßhaft süß; und die Welt so lieblich verworren; sie ist der Traum eines weinberauschten Gottes, der sich aus der zechenden Götterversammlung à la française fortgeschlichen, und auf einem einsamen Stern sich schlafen gelegt, und selbst nicht weiß, daß er alles das auch erschafft, was er träumt — und die Traumgebilde gestalten sich oft buntscheckig toll, oft auch harmonisch vernünftig — — aber es wird nicht lange dauern, und der Gott erwacht, und reibt sich die verschlafenen Augen, und lächelt — und unsere Welt ist zerronnen in Nichts, ja, sie hat nie existirt — — gleichviel! ich lebe. Bin ich auch nur das Schattenbild in einem Traum, so ist auch dieses besser, als das kalte, schwarze, leere Nichtsein des Todes. Das Leben ist der Güter höchstes, und das schlimmste Uebel ist der Tod." —

In alle dem spricht sich doch mehr der Glaube an den Tod, als die Liebe zum Leben aus und er ist's auch in der That, der in Heine's gesammter Poesie den Leitton bildet.

Es liegt in diesem beständigen Springen der Empfindung und des Gedankens, in diesem Wechsel greller Contraste ein Etwas, das der Wahrheit und Natur widerstrebt. Die Maske des trauernden Pierrot geht beständig in die lustige des Harlekin über, und die grotesken Mienen des Einen sind ebenso phantastisch übertrieben, wie die des Andern. Aus den Träumen von süß verblutenden Herzen stürzen wir unerwartet in den Schmutz priapischer Poesie. — Die Klänge, die wir hören, dringen zu tief in unsere Phantasie, als daß wir an ihrer Natürlichkeit zweifeln könnten, aber es sind Naturlaute der Corruption, jener verwilderten Bildung, die selber zwischen Wahrheit und Lüge nicht mehr zu unterscheiden weiß. Und seltsam, auch in der Lüge ist eine gewisse Wahrheit, wie das Heine in einem seiner Gedichte, das freilich auch nicht frei von Koketterie ist, ganz richtig schildert.

Nun ist es Zeit, daß ich mit Verstand
Mich aller Thorheit endled'ge;
Ich hab' so lang als ein Comödiant
Mit dir gespielt die Comödie.

Die prächt'gen Coulissen, sie waren bemalt
Im hochromantischen Style,
Mein Rittermantel hat goldig gestrahlt,
Ich fühlte die feinsten Gefühle.

Und nun ich mich gar säuberlich
Des tollen Tands entled'ge,
Noch immer elend fühl' ich mich,
Als spielt' ich noch immer Comödie.

Ach Gott! im Scherz und unbewußt
Sprach ich was ich gefühlet;
Ich hab' mit dem Tod in der eigenen Brust
Den sterbenden Fechter gespielet.

Der Grund dieser Unwahrheit liegt in der Doppelnatur des Dichters, die wir früher analysirt haben. Seine Liebe und sein Idealismus richten sich auf zwei widersprechende Gegenstände, und in dem Augenblick, wo er dem einen angehört, erscheint der andere ihm unheimlich und erregt ihm Grauen. Seine eigene Natur kommt ihm alsdann seltsam vor, und er sucht sie erst künstlich vor sich selber zu rechtfertigen.

— — fürcht' dich nicht, ich bin
Kein Gespenst, ich bin kein Spuk;
Leben kocht in meinen Adern,
Bin des Lebens treuster Sohn.

Doch durch jahrelangen Umgang
Mit den Todten, nahm ich an
Der Verstorbenen Manieren
Und geheime Seltsamkeiten.

Meine schönsten Lebensjahre
Die verbracht' ich im Kyffhäuser,
Auch im Venusberg und andern
Katakomben der Romantik. —

Er hat aber nicht blos seine Jugendjahre in diesen verzauberten Gegenden zugebracht, sie bleiben immer seine liebsten Träume, und er kehrt zu ihnen zurück, auch wenn er sie längst überwunden zu haben glaubt. Sein Leben und seine Dichtung ist ein unausgesetzter fruchtloser Kampf gegen die Romantik, und in dem lebhaften Gefühl dieses eignen Kampfes hat er auch ein scharfes Auge für die allgemeine Bewegung des Denkens und Empfindens, die nach demselben Ziele hinstrebt.

In diesem Sinne sind auch die Studien oder Einfälle, wie

man es nennen will, von Interesse, die er in seinem Salon und anderwärts über die deutsche Literatur den Franzosen zum Besten gegeben hat. Zwar ist seine Unkenntniß ebenso auffallend als beleidigend, da er mit ebenso großer Bonhommie und Zuversicht sein Urtheil über das abgiebt, was er nicht weiß, als über das, was er weiß. Aber nicht selten trifft er mit einem wunderbaren Instinkt das Richtige, da, wo die bloße Gelehrsamkeit fehlgegangen wäre. So giebt er von der Zeit der christlichen Poesie des Mittelalters, die er wahrscheinlich nur in den alleroberflächlichsten Umrissen kennt, Bilder und Vorstellungen, die zwar sehr grotesk aber auch häufig überraschend wahr sind. Sehr interessant ist es, diese Ansichten über die deutsche Literatur mit denen der Frau von Staël zu vergleichen. Diese fand in der deutschen Dichtung wie überhaupt im deutschen Volke eine reiche, unerschöpfliche Quelle gläubiger Einfachheit, die sie der Blasirtheit ihres eignen Volkes als Muster aufstellte, eine productive Religiösität und eine träumerische Frömmigkeit, die allen Reiz der kindlichen Unschuld in sich trug. Heine sieht dagegen in der gesammten neueren Literatur von Kant und Goethe bis auf unsere Tage hinab einen Krieg auf Leben und Tod gegen den Glauben, eine kühne dämonische Lust an der Auflösung und Vernichtung jener heiligen Mächte, die bisher das menschliche Herz versöhnt hatten. Es ist in beiden Darstellungen etwas Richtiges, und wenn Heine das Streben seiner eignen Zeit zu sehr in die vergangene Periode verlegte, die wenigstens nicht mit Bewußtsein in ihrem Bildersturm zu Werke gegangen war, so hat er doch insofern Recht, als in der Verwandtschaft des materiellen Inhalts der einen und der andern dieser Bildungsformen auch etwas Gleichförmiges in der Poesie bedingt wurde. — Den religiösen Auflösungsproceß, den die Philosophie methodisch ausführte, stellt Heine poetisch dar.

In einer Kritik über Parny's Guerre des dieux macht A. W. Schlegel darauf aufmerksam, wie glücklich der Kampf der verschiedenen mythologischen Bildungen sich zum Gegenstand eines phantastischen Gedichts eigne, wenn man ihn von einem freien poetischen Standpunkt auffaßte. Parny hatte diesen freien Standpunkt nicht; wie die ganze Aufklärung, verhielt er sich zu den Göttern aller Völker einseitig negativ. Um solche Schattengestalten in phantastisch komischem Lichte darzustellen, muß der Dichter sie vorher in der ganzen Fülle ihrer Lebendigkeit angeschaut, und warme Theilnahme für

sie empfunden haben. Wir könnten uns darüber wundern, daß die romantische Schule nicht selber den Versuch gemacht hat. Eigentlich waren die Göttergestalten untergegangener Religionsformen, ihre Symbole und Wandlungen, immer ihr Hauptgegenstand, und wenn sie es auch angeblich in einer höhern Absicht trieben, nämlich um eine neue Religion zu gründen, in welcher der poetische und speculative Inhalt aller früheren Religionen in organischem Zusammenhang erhalten sein sollte, so lag dieser Zweck doch zu fern, und der unmittelbare Gewinn, den sie von ihren Studien hatten, mußte sie mehr zu einer poetischen als zu einer dogmatischen Verarbeitung auffordern. Denn sie hatten sich die Götterbilder der verschiedenen Nationen in sinnlicherer Anschauung als die meisten ihrer mitstrebenden Zeitgenossen gegenwärtig gemacht, sie hatten sie nicht nur in der Zeit ihrer Blüthe, sondern auch in der Periode ihres Verfalls und Untergangs beobachtet; ihre Gesichtspunkte waren so vielseitig, daß keine Befangenheit in einem bestimmten Kreis religiöser Vorstellungen sie störte, und ihr analytisches Talent bebte vor dem Heiligsten nicht zurück, wenn es sich nur zu Combinationen und Symbolen gebrauchen ließ. Aber ihr Fehler war, daß diese Analyse sich beständig in ihre unmittelbare Anschauung einmischte, und die sinnliche Klarheit und Farbe derselben aufhob. Sie lösten zu voreilig ihre Anschauungen in Abstractionen auf, und behielten bald nur Schattenbilder in den Händen. Auf der andern Seite waren sie doch nicht frei von den dogmatischen Vorstellungen, mit denen sie operirten; ohne es zu wollen, und ohne in innerlicher Wärme davon durchdrungen zu sein, ließen sie doch die Ideen des mittelalterlichen Christenthums auch da auf sich einwirken, wo sie eine unbedingte Freiheit der Stimmung für ihre poetischen Zwecke nöthig gehabt hätten.

Heine ist der Dichter, in dem sich alles das, was bei der romantischen Schule in Reflexionen und Studien aufgegangen war, in unmittelbarer Lebendigkeit krystallisirt. Der Umfang seiner idealen Anschauungen ist ebenso unbegrenzt, aber sie gewinnen bei ihm eine wahrhaft blendende sinnliche Klarheit. Außerdem war die Bildung der Zeit, in der er aufgewachsen war, so ungründlich und leichtfertig er sie sich auch aneignete, doch viel breiter und tiefer als die der Romantiker. Schon hatte man die indische, die nordische und altdeutsche Sage durchforscht und eine Fülle anschaulicher Details zusammengestellt, die dem Dichter eine weit bequemere Grundlage

boten, als die blassen, abstracten und etwas sentimentalen Phantasiebilder, die Schlegel zuerst entgegentraten.

Heine hat von sämmtlichen Götterbildern der alten und neuen Zeit, Christus nicht ausgenommen, in seinen zerstreuten Schriften einzelne überraschend schöne Züge aufgestellt, und er hat auf der andern Seite keinen Anstand genommen, seine eignen Heiligenbilder mit der unbefangensten Ironie wieder aufzulösen. Aus seinen Gedichten wie aus seinen prosaischen Schriften könnten wir ein ganzes System einer unheiligen Mythologie zusammenlesen, meistens Darstellungen aus jenen Uebergangszeiten, wo die alten Götter ihrer ursprünglichen Majestät entkleidet und zu dem demüthigen pantheistischen Naturdienst unseliger Genien verdammt waren. Er hat eine große Virtuosität, aus diesen Uebergangsmomenten die plastischen poetischen Züge herauszufinden. Im „Salon" beschäftigt sich eine ganze Abtheilung „Elementargeister" damit. In neuester Zeit hat er dasselbe Thema in einer französischen Bearbeitung, „die Götter im Exil" wieder aufgenommen. Sie stellt uns die griechischen Götter, die durch den Sieg des Christenthums von ihrem Thron gestürzt waren, in ihrer Verbannung bei den Barbaren dar, wo sie sich zum Theil in die lächerlichsten Verkleidungen bergen mußten, um ihren Verfolgern zu entgehen. Venus findet wenigstens ein einigermaßen passendes Asyl im Hörselberg, aber Bacchus muß sich mit der schmutzigen Kutte eines Mönchs umhüllen und kann nur in nächtlicher Weile an geheimer Stätte seine Entzückungen feiern, und Jupiter sitzt gar als verkümmerter Eremit in einer abgelegenen Polargegend, wo er nur mit widerwärtigen Lappländern verkehrt und sich durch Kaninchenfang das Leben fristet. Es sind einige sehr glücklich ausgeführte humoristische Scenen darin, wenn auch die lose und unkünstlerische Zusammenstellung uns zu keinem rechten Genuß kommen läßt. Viel Stoffe hat Heine für spätere Dichtungen für Opern und Ballette zurecht gemacht, z. B. den fliegenden Holländer und den Tannhäuser, die Willys, die Lorelei und ähnliche Meerweiber; überall hat er den alten pantheistischen Naturglauben wieder hervorgerufen, der durch den strengen Monotheismus zu Boden gedrückt war: freilich als Spuk, in einer nächtigen Färbung, wie es bei einer Empörung gegen die herrschende Religion nicht anders sein konnte, aber doch geistvoll und in bunter Bewegung. Durch Heine's Humor wird uns Vieles in Arnim, Brentano und Eichendorff begreiflich, was uns sonst incom-

mensurabel bleiben müßte. Das Licht, welches auf dieses Chaos fällt, ist ein romantisches, eine bengalische Flamme. Die Gegenstände wie die Ideen bleiben nicht in ihrem richtigen Verhältniß, die Perspectiven verwandeln sich, die Formen gewinnen eine andere Bedeutung; nur die Empfindungen des Dichters — und das ist der Unterschied gegen die frühern Romantiker — geben uns den Leitton zu dem Wechsel der Stimmungen.

In der spätern Zeit werden diese Dichtungen immer finsterer und unheimlicher, gespenstische Fratzenbilder und Nachtunholde drängen sich über die anmuthig-possierlichen Koboldgestalten hervor. So ist im „Romancero" die Schilderung des mexikanischen Kriegsgottes, dem die gefangenen Spanier geschlachtet werden, eine seltene Mischung fratzenhafter und abscheulicher Vorstellungen, und wie vor seinem verschnörkelten, lächerlichen Bilde, welches doch zugleich ein inneres Grausen erregt, der hanswurstartige Oberpriester sein Messer wetzt und der Gott ihm das Geheimniß seines Unterganges und seiner Rache in's Ohr flüstert, haben wir etwas von der Empfindung Hoffmann's, wenn ihn die Schauder seiner eignen Dichtung überkommen. Den unangenehmsten Eindruck macht das Gedicht „Waldeinsamkeit", wo er im Walde seine alten Freunde, die neckischen Elfen und Nixen, die Kobolde und Alläunchen, die ihm in seiner Jugend so vielen Spaß gemacht, und die ihm geheime Weisheit gelehrt, wieder aufsucht. Er findet sie nicht wieder, sie haben sich ihm entfremdet, die Natur hat ihre Geheimnisse vor ihm versteckt.

Es glotzen mich an unheimlich blöde
Die Larven der Welt! Der Himmel ist öde,
Ein blauer Kirchhof, entgöttert und stumm.
Ich gehe gebückt im Walde herum. — —
Der Bach rauscht trostlos gleich dem Styx;
Am einsamen Ufer sitzt eine Nixe,
Todtblaß und stumm, wie 'n Bild von Stein,
Scheint tief in Kummer versunken zu sein.
Mitleidig trat ich zu ihr heran —
Da fährt sie auf und sieht mich an
Und sie entflieht mit entsetzlichen Mienen,
Als sei ihr ein Gespenst erschienen.

Das ist der pantheistische Naturdienst, den er dem Christenthum entgegensetzt. Allerdings ein ganz anderer, als der Göttercultus unserer classischen Dichter, die ihn aus der Naturanschauung Griechenlands herübergeholt. Heine's Lebensatmosphäre ist die roman-

tische Welt, und die Götter von Hellas finden darein nur insofern ihre Stelle, als sie durch die Romantik in böse Wesen umgewandelt sind. Die Fahne, die er gegen das Christenthum aufpflanzt, ist der Cultus der Sinnlichkeit, um dessen willen, um die nämliche Zeit, die St. Simonisten in Frankreich sogar Lucifer als einen verläumdeten Engel aus seiner langen Verbannung zurückzurufen wagten. Heine ist unermüdlich in immer neuen Anklagen gegen jenen finstern Spiritualismus, in dem er die Reaction gegen die sinnlichen Ausschweifungen des römischen Kaiserreiches sieht, und bei aller Einseitigkeit hat er zuweilen die geistvollsten Einfälle, die nur mit einer ganz leisen Schattirung denselben Inhalt wiederbringen, den christliche Dichter wie Novalis im guten Glauben der Welt verkündet hatten. Das Christenthum ist ihm die traurige Aschermittwoch, die alle Blumen erstickt und die Welt mit Gespenstern anfüllt; die Religion des Opfers und die Kreuzigung, die der ganzen Erde ein Leichenaussehen giebt. „Wir Modernen, sagt er einmal, fühlen noch immer Krämpfe und Schwäche in den Gliedern. Ist auch Mancher von uns schon genesen, so kann er doch der allgemeinen Lazarethluft nicht entrinnen und er fühlt sich unglücklich, als der einzige Gesunde unter lauter Siechen.“

Heine versichert zwar, er sei auf seinem Sterbebette in sich gegangen, und als verlorener Sohn zum lieben Gott zurückgekehrt, nachdem er jahrelang bei den Hegelianern die Schweine gehütet; er habe eingesehen, daß ein persönlicher Gott der armen Seele nöthig sei; und er schließt mit der feierlichen Erklärung, sämmtliche Anzüglichkeiten gegen den lieben Gott in's Feuer geworfen zu haben, weil es besser sei, daß die Schriften brennten, als daß der Schriftsteller den ewigen Flammen überliefert werde. Von den griechischen Göttern habe er schon seit fünf Jahren unter Thränen Abschied genommen, als er zum letzten Male der Venus von Milo die marmornen Füße geküßt, und so bleibe ihm denn nur der christliche Gott übrig, obgleich er von der Kirche noch immer nichts wissen wolle. Aber man kann von ihm sagen, wie Daniel von Franz Moor: in seinem Munde verwandelt sich selbst das Gebet in Lästerungen. Er blasphemirt nie so frech, als den Augenblick nach reuiger Zerknirschung; und er blasphemirt sehr witzig und poetisch. Uebrigens würde man irren, wenn man daraus schließen wollte, er stände ebenso fest in seinem Unglauben, als die Vorfechter des Christenthums und des Judenthums, die er darstellt, in ihrem

Glauben. Er kommt zu häufig auf die Idee der Unsterblichkeit zurück, als daß man nicht annehmen sollte, daß ihn dieser Gedanke wirklich sehr lebhaft verfolgt, wie sehr er ihn durch frivole Späße zu verscheuchen sucht und wie sehr es ihm auch von Zeit zu Zeit gelingt, in dem poetischen Behagen an seinen scurrilen Bildern ihn wirklich los zu werden.

Heine's Einfluß auf die neuere deutsche Literatur ist unermeßlich. Die lyrischen Dichter haben sich seine Manier angeeignet und selbst wenn sie die Stoffe erweiterten und einen größeren Formenreichthum entwickelten, doch immer seinen Ton und seine Stimmung festgehalten. Die Verwandtschaft mit der jungdeutschen Literatur liegt so auf der Hand, daß man nur davor warnen muß, sie nicht zu sehr zu verwechseln. Heine war ein ächter Dichter, er besaß eine große Spontaneität und ein souveraines Gefühl, wenn auch beides einen krankhaften Anstrich hatte; bei seinen Nachfolgern dagegen ist die Reflexion, und zwar eine sehr nüchterne, die Quelle aller Dichtung. Die Manier haben sie ihm abgesehen, aber das Wesen ist ein anderes geworden. Heine's Manier hat sich des gesammten Feuilleton's bemächtigt, und zwar wetteifern darin die Dichter mit den Recensenten, die Aristokraten mit den Revolutionairs. Sehen wir auf der einen Seite elegante Schriftsteller, wie den Fürsten Pückler, Hrn. von Varnhagen, die Gräfin Hahn-Hahn u. s. w., auf der andern die Philosophischen und Radicalen, Feuerbach, Ruge, Bruno Bauer, so wissen wir nicht, ob die Verwandtschaft eine größere ist, nicht blos einzelne Wendungen des Gedankens und der Empfindung, sondern die Grundlage der Stimmung ist nach Heine entworfen. Endlich hat auch die neueste Kunst, die sogenannte „Kunst der Zukunft" in ihren vorzüglichsten Vertretern Friedrich Hebbel und Richard Wagner ihre Probleme aus Heine entlehnt und sie im Heine'schen Geist behandelt.

Das jüdische Element in Heine's Bildung und der Einfluß desselben auf die deutsche Literatur wurde sehr lebhaft verstärkt durch das gleichzeitige Auftreten von **Ludwig Börne**, auf den wir jetzt übergehen, und der trotz der gegenseitigen heftigen Angriffe, die um so leidenschaftlicher wurden, da Beide die verwandte Natur auf's Gründlichste durchschauten, im Wesentlichen mit ihm nach einer Richtung hingewirkt hat.

Heine's Frivolität war die nothwendige Reaction gegen die krankhafte Tugendbündlerei der Görres, Fouqué, Jahn, der Schwabenschule; Börne's populärer, polternder Menschenverstand die nothwendige Reaction gegen das Sehnen und Dämmern der letzten traurigen Ueberreste der alten romantischen Schule und der bekehrten Naturphilosophie. Durch das Eintreten des scharfen, ätzenden jüdischen Elements kam in das abgestumpfte, schläfrige deutsche Wesen neue Bewegung. Nur wollte das Unglück, daß man den bloßen Uebergangsmoment fixirte, aus dem Weltschmerz ein dauerndes Geschäft machte. Heine's Einfluß haben wir es zu verdanken, wenn die Vermischung der Frivolität und des Pathos, der Zote und des Gebets als das höchste Gesetz der Poesie aufgestellt wurde, was freilich mit der sophistischen Gewandtheit unserer Zeit zusammenhängt, ungewöhnliche Gesichtspunkte zu finden, den Witz zum Maßstab der Wahrheit zu machen. — Zwar läßt Goethe mit Recht seinen lieben Gott sagen: von allen Geistern, die verneinen, ist mir der Schalk am wenigsten zur Last. Nur wird der Schalk sehr gefährlich in einer Zeit, die ihm keinen Widerstand entgegensetzen kann, weil sie über ihre eignen sittlichen Vorstellungen im Unklaren ist. Es ist nicht schwer und ein Zeichen schwacher und weibischer Charaktere, die kleinen Widersprüche der Ideen schnell aufzufinden, und dann in der Gefühlsseligkeit zu schwelgen, daß man über seine Zeit erhaben sei. Wir Deutschen sollten gegen solche Naturen sehr auf der Hut sein.

Der Rücksicht auf das Unrecht, welches der christliche Staat den Juden zugefügt, ist es zuzuschreiben, wenn in Besprechung der jüdischen Eigenthümlichkeiten seit den letzten Decennien auf ihrer Seite eine Empfindlichkeit, auf unserer eine Sentimentalität herrschend geworden ist, bei der es fast scheinen könnte, als seien die Juden noch immer das auserwählte Volk, und durch ein besonderes Privilegium gegen alle die Angriffe geschützt, die sich jede andere Nation gefallen lassen muß. Gegen die Deutschen haben Börne, Heine und ihre Glaubensgenossen die ganze Scala von Schimpfwörtern angewendet, die einem genialen Gemüth zu Gebote stehen, vom „Bedientenvolk" an bis zum „Nachtstuhl", und gegen das Christenthum nicht minder; wagt man es aber, auf den ewigen Judenschmerz zu lästern, wagt man es zu bezweifeln, daß Shylock ein Märtyrer war, so ringt die gesammte Journalistik, die zu drei Vierteln aus Juden besteht, über den Mangel an Aufklärung und

Toleranz die Hände. Tadelt man die Eigenthümlichkeiten der jüdischen Nation, so ist das ein Angriff auf die Glaubens- und Gewissensfreiheit; kritisirt man die religiösen Gebräuche, so ist es ein Hohn gegen ein Märtyrervolk. Der Grund dieser seltsamen Empfindsamkeit ist doch nicht das bloße Rechtsgefühl, dessen Gewicht wir in dieser Sache allerdings sehr hoch anschlagen, sondern vor Allem die allgemeine Begeisterung für Heine und Börne.

Zwischen Heine und Börne tritt beim ersten Anblick eine scheinbar sehr große Verschiedenheit hervor: dort der ungezogene „Liebling der Grazien", hier der polternde Alte der Komödie; aber man entdeckt doch auch wieder eine große Familienähnlichkeii.

Diese besteht darin, daß beide den objectiven Interessen, der objectiven Wahrheit nichts entgegen bringen, als die Energie ihrer Laune, die an sich leer, doch unerschöpflich ist in der Verneinung des Gegebenen; die ihr Urtheil über die Gegenstände nicht aus der Natur derselben schöpft, sondern aus den Beziehungen zu ihrer Stimmung und Laune.

Börne's Einfluß auf unsere Jugend ist ungeheuer. Unser ganzer Radicalismus, unsere ganze Demokratie ist auf Börne gegründet, während Heine nur in exclusiven Salons zu Hause ist. Die unbehilfliche Ehrlichkeit unsers Volks, das sich nie recht in den Unterschied von Spaß und Ernst zu finden weiß, ist Schuld daran. Die Engländer amusiren sich an ihrem Punch, aber sie suchen nicht in ihm die Quelle politischer Weisheit, bei uns dagegen hat für viele Kreise der Kladderadatsch die Geltung eines Evangeliums. Das hat nicht allein den Nachtheil, daß man sich in politischen Dingen ein schiefes Urtheil bildet, ein Urtheil, das lediglich auf ästhetische Knalleffecte begründet ist, sondern den viel schlimmeren, daß man mit diesem Urtheil eine That gethan zu haben glaubt, und sich vollständig damit befriedigt. Wenn ein Berliner Demokrat auf die Gothaer Würste oder auf den Pater Radowitz einen Witz gemacht hat, so hat er seine Seele gerettet, und freut sich seines Lebens wie nach wohlgelungenem Tagewerk.

Ueber dem Haschen nach Contrasten zu einem komischen oder sentimentalen Effect verliert der Witz den Sinn und das Verständniß der Thatsachen; mit ein Paar Formeln ist er über alles Detail der Staatswissenschaft hinaus. Alle praktische Politik ist ihm zuwider, denn er bewegt sich im Unbedingten, im Entweder-Oder. „Unter Mäßigung wird verstanden: die Einen wollen den Tag, die

Andern wollen Nacht, der Minister aber will Mondschein, um beide Parteien zu befriedigen." Das ist schlagend, handgreiflich, leicht zu übersehen, man kann es sich ausmalen, da ist kein Verstand so dumm, der das nicht begriffe. Darum ist es tausend und abertausendmal wiederholt, und damit ist Jeder verurtheilt, der nicht mit Robespierre oder mit dem Abbé Maury geht, der nicht alle Aristokraten oder alle Demokraten köpft. Die völlige Gedankenlosigkeit jenes Entweder-Oder kümmert die heitern Spaziergänger nicht, die nur dann Politik treiben, wenn sie sich auf die neue Abendnummer ihres Caricaturblattes freuen.

Das Entweder-Oder ist das liebste Stichwort jenes „gesunden Menschenverstandes", mit dem Börne den Mysticismus der Revolutionszeit kritisirte. Der gesunde Menschenverstand glaubt, Alles widerlegt zu haben, was ihm Langeweile macht. Ein ernsthaftes Studium, eine Tag für Tag fortgesetzte Arbeit ist ihm langweilig. Er speculirt lediglich auf den Knalleffect der Revolution, ein Zauberwort, welches die Formel enthält, das Unmögliche wirklich zu machen, wie der Himmel des mit der Erde unzufriedenen Frommen; der glorreiche Vorbehalt, mit welchem man sein Gewissen salvirt, wenn man hienieden fünf gerade sein läßt.

Aber dieser „gesunde Menschenverstand" reicht nur für den Kladderadatsch aus; auf das wirkliche Leben angewendet, geht er an seinen eignen Widersprüchen unter, die er darum nicht sieht, weil er sich lediglich in Abstractionen bewegt, und Abstractionen kennen keinen Widerspruch. Er spricht nur so lange geläufig, als er in der Opposition steht, am Ministertisch geht sein Witz aus; er hat von dem Feuer der sittlichen Entrüstung gelebt, und weiß sich keinen Rath, wenn er produciren soll, denn in Abstractionen zu schaffen, zu gestalten, ist eine Unmöglichkeit. Diese permanente sittliche Entrüstung, dieser fixirte Hohn gegen die allgemeine Schlechtigkeit, dieser faule Pessimismus verdreht nicht nur den Verstand, er corrumpirt auch die Gesinnung. Denn da täglich ein Effect herausgetrieben werden muß, wenn man seiner Pflicht genügen will, so wechseln die Gesichtspunkte mit reißender Schnelligkeit, jedes Heute straft das Gestern Lügen.

Es ist wunderbar, daß Börne's Verehrer nicht durch die handgreiflichen Fehlgriffe außer Fassung gesetzt sind, die er jedesmal macht, wo er sich auf einen bestimmten Fall einläßt, wenn er einmal aus den gewöhnlichen Sätzen auf „Wohlgeboren und Aller-

höchstdieselben" hinausgeht. Von der bestimmten Politik hat er soviel Kenntniß, wie ein neugebornes Kind. Der souveraine Witz hat nicht nöthig, die Gegenstände zu kennen, mit denen er spielen will, im Gegentheil würde er dadurch an Grazie verlieren. Aber am tollsten macht er es mit den Widersprüchen in seinen Wünschen und Idealen. Heute poltert er darüber, daß die Deutschen nicht ein Nationalgefühl haben wie andere Völker, daß man sie ungestraft beleidigen kann, während die Franzosen sogar für die Ehre ihres Klimas auf die Mensur zu gehen geneigt sind, morgen schlägt er einen ebenso großen Lärm darüber auf, wenn dieses Nationalgefühl sich wirklich zu regen beginnt, wenn die Deutschen Franzosenfresser werden. Wie es gerade seiner Laune bequem ist.

Daß dieses eintönige, polternde Pathos des „gesunden Menschenverstandes" das deutsche Volk nicht ermüdete, lag an zwei Umständen. Einmal hatte es den Anstrich eines vollen Gemüths, dann wurde es durch jene witzigen Paradoxien gewürzt, die den Reiz eines artigen aber nicht schweren Räthsels haben. — Das gilt ebenso von seinen Kritiken, Reisebriefen, Novelletten, die übrigens einen erstaunlichen Mangel an Gestaltungskraft verrathen. In jeder einfachen Theaterrecension ist die Totalität seiner Seele, der gesammte Weltschmerz über Deutschlands Verwahrlosung, die trauernden Juden und die Hofräthe, und wo irgend der Stoff es zuläßt, auch jene paradoxe Genialität, die durch scharfe Betonung irgend einer Seite dem Bilde ein völlig verändertes Ansehen giebt. Diese Neigung, die sittlichen Begriffe umzukehren, theilt Börne mit Heine, der einer Agrippina und Lucretia Borgia, weil sie sich eines wohlgeformten Beins erfreuten, eine unschuldige Kleinigkeit, wie Giftmord, nachzusehen geneigt war. Bei Börne ist das nicht Frivolität des Gemüths, denn in diesen bürgerlichen Dingen ist seine Gesinnung ziemlich fest und gesund, sondern die bei einem recht verstockten „gesunden Menschenverstand" fast immer vorkommende Neigung, der Abwechselung wegen einmal über die Schnur zu hauen.

Auf unsere ästhetische Kritik hat Börne fast ebenso nachtheilig gewirkt, als auf unsere politische Empfindung, und zwar aus denselben Gründen. Die Kritik hat die Aufgabe, durch gründliche Verarbeitung des gegebenen Stoffs die Principien hervortreten zu lassen. Börne's Kritik macht sich weder ernsthaft mit den Gegenständen zu thun, noch geht sie von Principien aus; sie ist trotz mancher nicht zu verkennenden Verdienste im Einzelnen, als Ganzes betrach-

tet, ein Spiel der Laune. Zwar ist sie mit so viel Talent geschrieben, daß wir noch heute diese Sammlung von Recensionen über ziemlich gleichgültige Bücher nicht ohne Interesse lesen. Es ist ein anmuthiges Geplauder, das uns besticht, wenn es uns auch nicht belehrt. Am liebenswürdigsten, wenn es nur Geplauder ist und gar keinen Inhalt hat, wie der Aufsatz über Henriette Sontag, mit dem er in Frankfurt seinen Ruf begründete. Aber je größer der Erfolg dieses unverkennbaren Talents war, desto mehr hat es seine Nachfolger verführt, buhlerische Künste zu treiben.

Wir haben unserm Urtheil einen so scharfen Ausdruck gegeben, weil die Stellung, welche Börne in unserer Literatur einnimmt, in keinem Verhältniß zu seinem wirklichen Gehalt steht. Allein es würde ungerecht sein, zu verschweigen, daß die Schuld davon weit mehr das Publikum, als der Schriftsteller trägt. Bei Börne findet sich nichts von jener Großmannssucht, welche die meisten unserer neueren Belletristen so unerträglich macht. Er schrieb seine Sachen, so gut er es verstand, wie Einer aus dem Publikum, der gesunden Menschenverstand und Energie des Gefühls genug hat, um sich durch die sophistischen Verdrehungen der Zeit nicht verwirren zu lassen: wenn ihn das Volk deshalb als Propheten verehrte, so war das wohl sehr unzweckmäßig, allein er hat dazu keine Veranlassung gegeben. Zeiten, in denen die allgemeine Bildung so ganz außer allem Verhältniß zu den wirklich bestehenden Einrichtungen steht, bringen stets einseitige Talente hervor, wie Junius, Courrier und Börne. Daß die Ersten sich mehr auf persönliche Polemik einließen, während man es bei Börne immer mit allgemeinen Ideen zu thun hat, lag in der Verschiedenheit ihrer persönlichen Lage. Das Zeitalter war der ewigen Schönrednerei müde und freute sich an einem dreist und keck ausgesprochenen Urtheil, wenn es auch nicht gehörig begründet war, und namentlich an einem regen, in einer verständlichen Richtung sich fortbewegenden Gefühl. Das sind unstreitig positive Momente, und wir finden sie bei Börne in hohem Grade. Wenn sich später die belletristische jungdeutsche Literatur mehr in das concrete wirkliche Leben zu vertiefen suchte, so war das zwar in der Intention ein Fortschritt, aber die Art und Weise, wie sie es ausführte, sticht sehr häßlich gegen die unbefangene und naive Manier Börne's ab: sie wurde der Wirklichkeit doch nicht gerecht und verlor die Sicherheit des Instincts.

Zweites Kapitel.

Das junge Deutschland.

Menzel — Mundt — Laube — Gutzkow.

Heine und Börne waren die Vorboten der neuen Bewegung, die Sturmvögel der herannahenden Revolution: mit dem wirklichen Eintritt der Julirevolution wurde die Uebermacht der französischen Ideen über die Literatur des Fortschritts für lange Zeit festgestellt. Man muß in dieser Revolution zweierlei unterscheiden.

Die Opposition, welche den Aufstand vorbereitete und sich später desselben bemächtigte, war in ihrem sittlichen und politischen Inhalt vollkommen berechtigt. Sie war gegen die schimpfliche Pfaffen- und Adelsherrschaft der Restauration gerichtet, und wenn man ihr später den Vorwurf gemacht, daß sie zu wenig positive Symbole in's Feld führte, so ist dieser Vorwurf nur halb begründet, denn es kam dem Bürgerthum nicht darauf an, etwas Neues herzustellen, sondern nur die verderblichen Neuerungen der alten Dynastie abzuwenden, die in ihrer Verbannung nichts gelernt und nichts vergessen hatte. Das Pfaffenregiment war durch und durch dem französischen Geist entgegengesetzt und griff den innersten Kern der sittlichen und staatlichen Einrichtungen an: daß die liberale Partei in ihrem Kampf gegen dieses Regiment zu weit ging, daß sie es vergaß, wie mit der Erschütterung des Thrones auch die Grundvesten des Staates in Frage gestellt würden, das zu begreifen wird uns heute sehr leicht, da wir durch eine neue Erfahrung bereichert sind. Aber wir halten noch immer das constitutionelle Staatsleben auf bürgerlicher Grundlage, wie es 1789—91 aufgestellt war, für das einzig mögliche zur Entwickelung Frankreichs: man muß nur von

ihm ebenso wenig wie von irgend einem andern politischen System fordern und erwarten, daß es Wunder thue, daß es die eingewurzelten egoistischen Interessen und die politische Charlatanerie im Nu beseitige und die vollkommene Herrschaft der Tugend und Vernunft herstelle.

Allein mit dem Sieg der Julirevolution wurde auch eine ganz verschiedene, weiter greifende Bewegung frei gemacht, die freilich vorher schon im Stillen im Volk gegährt hatte, die aber erst jetzt frei und offen ihr Haupt emporzuheben wagte: der Socialismus. Es ist schwer, diese Partei in einen Begriff zu fassen, weil sie die widersprechendsten Anforderungen mit einander vereinigen will; das Charakteristische des Socialismus ist nur, daß er seine Angriffe nicht gegen die politischen, sondern gegen die Einrichtungen des bürgerlichen, sittlichen und religiösen Lebens richtet. Er geht von dem Princip aus, allen Menschen ein gleiches Anrecht auf Glück und Genuß zu geben, alle sittlichen Einrichtungen, welche die freie Bewegung dieser Bestrebungen irgendwie unterbrechen, zu verwerfen, und eine Form der Gesellschaft zu erträumen, die allgemeine Freiheit und allgemeinen Genuß herstellen soll. Wenn man dergleichen in ein System bringt, so fühlt sich sehr bald das Unhaltbare und Widersprechende der einzelnen Sätze heraus; aber in der Form des Postulats, in der romantischen Sehnsucht und dem rhetorischen Schwung übt es eine zauberische Wirkung, die sich innerhalb der Masse leicht bis zum Fanatismus steigert.

Der Socialismus bemächtigte sich unmittelbar nach der Julirevolution der französischen Literatur, namentlich der Belletristik, die auf starke Contraste speculirte. Im Jahre 1830 erfolgte das erste öffentliche Auftreten der St. Simonisten, die sich zwar durch ihr theatralisches Wesen sehr bald lächerlich und dadurch für Frankreich unmöglich machten, die aber namentlich in Beziehung auf die Unheiligkeit der Ehe eine Menge anregender Ideen ausstreuten, um so anregender, da sie in der laxen Moral der Franzosen ihre Stütze fanden. Gleichzeitig schrieb Alfred de Musset, damals ein junger Mann von 20 Jahren, aber einer der begabtesten Dichter des jungen Frankreich, seine „Geschichten aus Spanien und Italien", die an Frechheit und Zügellosigkeit Alles überboten, was die Literatur bisher gekannt hatte. 1831 brachte Alexander Dumas in seinem „Antony" die nackte Unzucht auf die Bühne und setzte das Jahr für Jahr in eine Reihe von Dramen fort. Von einem sehr

verschiedenen Standpunkt schrieb Balzac jene mystischen Romane, die in einer wilden, trunkenen Analyse alle sittlichen Begriffe zersetzten, alle Ideale in ein verkehrtes Licht stellten und jeden Widerstand des Herzens gegen die Sophistik des Verstandes mit einer wahrhaft infernalischen Genialität überwanden. Im Jahre 1832 begann Georges Sand mit der „Indiana" und „Valentine" die Reihe jener Romane, die in der süßesten einschmeichelnden Poesie das Gift der Unsittlichkeit verbreiteten. In unmittelbarer Reihe folgten auf jene ersten Romane „Lelia", „der Geheimsecretär", „Jacques" und „Leone Leoni". Lamennais trat mit seinen „Worten eines Gläubigen" 1832, einer wilden, inhaltlosen, aber glänzenden Rhetorik, als Vorkämpfer in die Reihen der Feinde des Staates und der Religion. Gleichzeitig begannen Eugen Sue und Soulié ihre lüsternen Schaudergeschichten.

Die unmittelbaren Bewegungen des deutschen Liberalismus seit dem Jahre 1830 folgten im Wesentlichen der Richtung des französischen Bürgerstandes. Durch einzelne erfolgreiche Aufstände wurde in mehreren der kleinen Staaten die constitutionelle Verfassung nach französischem Muster hergestellt, und wenn auch die Bewegung an den Hauptplätzen unterdrückt wurde, so bildete sich doch dadurch jene liberale und radicale Partei, die, nur dem Grade, aber nicht dem Inhalt nach von einander verschieden, sich dem Fortschritt der französischen Entwickelung anschloß.

Noch viel augenscheinlicher war der Einfluß des französischen Socialismus auf die belletristische Literatur, die übrigens zunächst nichts weniger als praktisch verfuhr, da sie sich nicht an die untern Schichten des Volks, sondern an die vornehme Gesellschaft wandte. Diese Gesellschaft war hohl genug, um ihren Einflüssen eine vorbereitete Stimmung entgegenzubringen: die neufranzösische Romantik mit ihrer schwärmerischen Frivolität, mit ihrer lüsternen Tugend war für sie wie gemacht, und es gehörte ein starker Eclat dazu, um sie zu dem Bewußtsein zu bringen, daß sie mit solchen Sympathien ihre eignen Interessen untergrub. Dieser Eclat, der mit dem offenen Kampf gegen das junge Deutschland endigte, ging von einem Mann aus, der nicht eigentlich die Interessen der Reaction, sondern den alten deutschen burschenschaftlichen Liberalismus vertrat.

Wolfgang Menzel (geb. 1798) hatte seit 1829 die Kritik des Stuttgarter Morgenblatts in Händen und übte dadurch einen bedeutenden Einfluß aus, der durch seine einseitig und unwissenschaftlich, aber höchst pikant geschriebenen Werke: „Geschichte der Deutschen" (1824), „die deutsche Literatur" (1828) und das „Taschenbuch der neuesten Geschichte" (1830—35) verstärkt wurde. Positiv heilsam für Kunst und Literatur konnte dieser Einfluß nicht sein, weil seine Bildung zu unvollkommen und sein Urtheil zu launenhaft war. Er urtheilte nicht nach Principien, sondern lediglich nach Sympathien, und es ist sehr schwer, für die bunte Reihe seiner Meinungen und Ansichten irgend einen Leitfaden zu finden. Allein in negativer Beziehung hat er doch nicht ungünstig gewirkt. Zwar hing er in seinen Sympathien noch wesentlich von der Romantik ab, aber nicht von jener verwässerten Romantik, die sein Vorgänger im Amt, Adolph Müllner, gepflegt, sondern von jener bekehrten Romantik, die sich in das nationale und religiöse Bewußtsein vertieft hatte: und in dieser Beziehung hat er einige Töne angeschlagen, die wir um so mehr hervorheben müssen, da sie zu den leidenschaftlichsten Angriffen gegen ihn Veranlassung gaben. Heute wird Niemand mehr, selbst in den Reihen der äußersten Demokratie, in Zweifel darüber sein, daß der Einfluß der französischen Literatur auf unsere politische, religiöse, sociale und literarische Bewegung ein nachtheiliger gewesen ist, weil er uns unsere sittliche Basis entzog und unser Empfindungsleben in falsche und unnatürliche Bahnen ablenkte. Heute wird ferner Keiner mehr darüber in Zweifel sein, daß der unbedingte Goethe-Cultus unsere Poesie zu einer faulen und siechen Stagnation verführt hat, und wenn Menzel in dem einen wie in dem andern Fall oft auf eine täppische, rohe und in geistiger Beziehuug ungerechtfertigte Weise zugegriffen hat, so war das noch kein Grund, ihn als jenen Bösewicht zu brandmarken, den später die in ihren tiefsten Interessen verletzte junge Literatur aus ihm machen wollte. Eine vollends ungerechtfertigte Behauptung ist es aber, wenn man ihn schon damals für einen Schergen der Reaction ausgeben wollte.

Wolfgang Menzel brachte am 11. September 1835 im Morgenblatt einen höchst leidenschaftlich und gehässig geschriebenen Artikel, in welchem er auf den verderblichen Einfluß der französischen Irreligiosität aufmerksam machte, und außer Heine und Börne noch eine ganze Reihe von Schriftstellern als Träger derselben namhaft machte.

Die Sache machte Aufsehen, es wurden Untersuchungen angestellt, und der Bundestag gab sich dazu her, in seiner Sitzung vom 10. December 1835 das junge Deutschland als eine literarische Schule zu charakterisiren, „deren Bemühungen unverhohlen dahin gingen, in belletristischen, für alle Classen von Lesern zugänglichen Schriften die christliche Religion auf die frechste Weise anzugreifen, die bestehenden socialen Verhältnisse herabzuwürdigen und alle Zucht und Sittlichkeit zu zerstören." In Folge dessen wurden scharfe Maßregeln gegen die künftigen Versuche dieser Schriftsteller angeordnet, und obgleich diese wetteiferten, auf eine nicht immer vornehme Art dem hohen Bundestag ihre Loyalität und literarische Unschuld zu versichern, so wurden sie doch noch mehrere Jahre hindurch (bis 1842) überwacht.

Der Zorn der liberalen Partei über diese Maßregeln richtete sich nicht gegen den Bundestag selbst, sondern gegen den ersten Anreger, gegen Menzel. Es erschienen eine Reihe furchtbarer Anklagen gegen ihn, von Gutzkow, Heine, Börne, Strauß, Paulus u. s. w., und es dauerte etwa zwölf Jahre fort, daß jeder junge Literat, der sich als Träger der neuen Ideen die ersten Sporen verdienen wollte, damit anfing, Menzel einen Fußtritt zu geben. Seit dem Jahre 1848 hat seine Thätigkeit am Morgenblatt aufgehört, und wenn er auch seit der Zeit eine neue Literaturzeitung begründet hat, so gehört er doch unzweifelhaft zu den vergessenen Größen.

Wenn wir das Gehässige und Widerwärtige einer literarischen Denunciation und das Unvernünftige einer polizeilichen Maßregel gegen eine literarische Richtung bei Seite stellen, wenn wir ferner darüber hinweggehen, daß der Eifer des Bundestags eigentlich nicht der Verletzung der sittlichen Mächte, sondern der politisch-kirchlichen Agitation galt, so werden wir finden, daß jene Vorwürfe gegen die verderbliche Richtung der jungen Literatur nur zu vielen Grund hatten. Denn eben jene literarische Richtung, die sich nicht etwa auf die bezeichneten Schriftsteller einschränkte, sondern sich auf den bei weitem größten Theil der deutschen Journalistik ausdehnte, und die durch jene bundestägige Maßregel nicht um ein Haar breit von ihrer Bahn abgelenkt wurde, hat sich durch tausend geheime Kanäle in das innere Leben des deutschen Volks eingefressen und es ausgehöhlt. Es mußte das furchtbare Unwetter des Jahres 1848 kommen, um uns mit großem Schrecken darüber aufzuklären, wie faul

nicht nur unsere äußerlichen politischen Zustände, sondern unser inneres Empfinden, Denken und Leben geworden war. Man wird es uns daher nicht verargen, wenn wir sehr ernst und rücksichtslos uns über eine Literatur aussprechen, die zwar nicht die alleinige Schuld an unserem Verfall trägt, die aber doch der häßlichste Ausdruck desselben ist.

Wie die falschen Begriffe der Literatur auf das individuelle Leben einwirkten, davon finden wir ein eclatantes Beispiel in dem Tode der Charlotte Stieglitz.

In der Blüthe ihrer Jugend, schön, voll der glücklichsten Gaben des Geistes und des Herzens, mit dem Mann ihrer Wahl vermählt, in dem sie mit übertriebener, aber wohl begreiflicher Pietät den Dichter ehrte, geliebt und geachtet von allen ihren Umgebungen, gab sich Charlotte Stieglitz am 29. December 1834 selbst den Tod, um dem ermüdeten und erkrankten Geist ihres Gemahls neue Spannung und Elasticität zu geben. Diese That wird dadurch so merkwürdig, daß wir bei Charlotte Stieglitz nicht die geringste Spur von jener schwärmerischen, krankhaften Phantasie finden, aus der ähnliche Verirrungen wohl zuweilen hervorgehen. In ihrem Leben, wie in ihren Briefen und Tagebüchern, sehen wir einen reifen, besonnenen Verstand, ein warmes, gesundes und natürliches Gefühl. Daß eine solche Natur nicht nur auf jenen wahnsinnigen Gedanken verfallen, sondern denselben auch mit der größten Kaltblütigkeit ausführen konnte, das muß man doch wohl als ein Symptom einer allgemeinern, sehr ungesunden Verirrung der Gefühle betrachten, und es hätte wohl ebenso eine Erschütterung und ein Insichgehen des Gewissens hervorrufen sollen, wie 1819 die Ermordung Kotzebue's. Statt dessen nahm sich die junge Literatur der Sache mit einer gewissen Begeisterung an. „Hier ist mehr als Lucretia!" sagt Theodor Mundt in seiner Biographie Charlottens. „Hier sollt ihr nicht bewundern, nur in heiliger Scheu ein herrliches Menschenleben anschauen, das an der süßen Qual, zu sein und zu lieben, sich das Herz abgedrückt hat, und dem die christliche Gesinnung selbst die Stärke gab, sich in den Tod zu stürzen, von dem sie Erlösung für unendliche und unübersehbare Verwirrungen der Existenz verhoffte."

Wir finden zwar, daß die Idee des Opfers erst in zweiter Reihe steht, daß eigentlich das quälende Gefühl, dem Manne, den man gern hätte anbeten mögen, nur die unwürdige Theilnahme

des Mitleids zuwenden zu können, in der starken und stolzen Seele dieser Frau eine Art von stiller Verzweiflung hervorrief, die sich zuletzt mit dem Gedanken des Opfers phantastisch ausschmückte; allein dadurch wird doch die Thatsache nicht aufgehoben, daß in dem herrschenden Ideenkreise eine Empfindung vorkam, die in ihrer Art ebenso schlimm war, als die Raserei der Stigmatisation. Es war der Drang der weiblichen Seele, nicht blos durch die dem Weibe bestimmte Thätigkeit und Aufopferung jedes Tages, sondern durch eine concentrirte, den Augen der Welt sichtbare That ihre Stellung im Reich des Geistes zu erwerben: ein Drang, der immer wieder hervortritt, wenn die Unsicherheit in den allgemeinen sittlichen Begriffen den sonst zur Seite gedrängten, individuellen psychischen Motiven einen freiern Spielraum verstattet. In solchen Zeiten, wo der Mann mit seiner umfassenderen Kenntniß bei jedem Schritt und Tritt auf Bedenken stößt, und daher in seinem Entschluß überall gehemmt wird, bemächtigen sich die Frauen, die unbefangener ihrem Instinct folgen, der Literatur; sie ertheilen Orakelsprüche und geben dem strebsamen Formtalent ihrer Verehrer Inhalt und Motive. Wir haben eine ähnliche Umkehr der Geschlechter schon in den Zeiten der Romantik hervorgehoben; von den Dichtern des jungen Deutschland sehen wir überall die weibliche Natur als den würdigsten Gegenstand der Poesie betrachtet, und in ihrem eignen Schaffen stoßen wir überall auf weibliche Symptome. Man hat Rahel die Mutter des jungen Deutschland genannt, und es ist in der That einige Verwandtschaft vorhanden. Größer aber ist unzweifelhaft der Einfluß der Georges Sand, die in ihrer Lelia für die ganze Romantik des Weltschmerzes den Ton angegeben hat.

Man muß nicht annehmen, daß der jungdeutsche Ton an sich etwas Neues war. Was wir bei unserer Analyse der Tieck'schen Novellen gesagt haben, läßt sich in Beziehung auf die Charakterbildung Wort für Wort auf das junge Deutschland anwenden, nur daß der feine gehaltene Ton des romantischen Dichters in's Grobe und Fratzenhafte gezogen wurde. Ebenso läßt sich der Einfluß des Jean Paul'schen Styls fast auf jeder Seite nachweisen; wir finden das nämliche Durcheinanderwerfen aller möglichen Gebiete des Denkens und Empfindens, aller denkbaren Formen der Poesie und Prosa, noch gesteigert durch die dialektische Gewandtheit in der Auffindung ungewöhnlicher Gesichtspunkte, die man den Hegel'schen Traditionen und der Heine'schen Frivolität verdankte. Am sonder-

barsten nimmt sich die Nachahmung des Goethe'schen Geheimraths-styls aus. Wenn der alte würdige Herr, der in frühern Tagen jede edle Leidenschaft mit aller Kraft der Jugend durchgemacht hatte, in seinem spätern Alter sich allmälig eine resignirte Stimmung angeeignet hatte, in der ihm das Gleichgültige ziemlich ebenso viel werth war, wie das Bedeutende, so wird diese Wichtigthuerei bei jungen Dichtern, die eigentlich noch mit voller Kraft in's Leben eingreifen sollten, geradezu lächerlich. Außerdem ist bei Goethe, wenn wir auch zuweilen finden, daß der feierliche, salbungsvolle Ton nicht gerade nöthig wäre, immer eine überlegene Bildung, und zuweilen hatte er sehr Recht, allgemeine Gedanken auf's Neue einzuschärfen, an denen zwar theoretisch Niemand zweifelte, die aber im praktischen Leben vernachlässigt wurden, während bei den Einfällen des jungen Deutschland sich zwar viel von dem findet, was die Franzosen Esprit und was wir Geist nennen, aber sehr wenig gesunder Menschenverstand. Mit diesem sogenannten geistreichen Wesen ist in Deutschland zu jeder Zeit viel Unfug getrieben worden, und wir freuen uns, daß ein Mann, der im Uebrigen ein Anhänger des jungen Deutschland ist, sich im Princip wenigstens ebenso entschieden dagegen ausspricht. Rosenkranz sagt in seiner Aesthetik des Häßlichen S. 207.

Hat die Mittelmäßigkeit eine wiewohl uneingestandene Ahnung von der Gewöhnlichkeit ihrer Leistungen, so schmückt sie dieselben wohl, um die Plattheit zu verbergen, mit heterogenen Reizmitteln. Der Erfolg ihrer Anwendung wird jedoch nur sein, die Flachheit der Conception, die Armuth der Ausführung um so fühlbarer zu machen. Heutzutage betrügen sich Dichterlinge vorzüglich mit dem gefährlichen Lobe, das ihnen wohl gezollt wird, geistreich zu sein. Wirklicher Reichthum des Geistes, gewonnen aus der Weite vielseitiger Erfahrung, aus der Tiefe gewaltiger Kämpfe, wie selten ist er nicht! Wie gewöhnlich dagegen ist jenes Halbgemisch von Anschauung und Reflexion, von Poesie und Philosophie geworden, dessen verworrene Buntheit man heutzutage geistreich zu nennen beliebt. Die Impotenz hat jetzt an der dialektischen Reflexion das Mittel, den Schein des schöpferischen Producirens einen Augenblick hindurch vorzutäuschen.

Das ist sehr schön ausgedrückt und paßt Wort für Wort auf das junge Deutschland. Zu allen den erwähnten Eigenschaften kam noch eine grenzenlose Selbstüberschätzung, der Glaube an eine ganz unerhörte Mission in der Culturgeschichte der Menschheit, verbunden mit einer absoluten Rathlosigkeit über das, was man eigentlich der Welt Neues zu bieten habe, und mit der Bereitwilligkeit, sich jeder Stimmung und Laune des Publikums, jedem vernehmlichen

Zeichen der öffentlichen Meinung zu fügen, um nur einen Inhalt zu gewinnen, dem man dann durch ironische Striche und durch paradoxe Wendungen leicht ein Gepräge der Originalität geben konnte. Wir finden ferner überall eine zuversichtliche Dreistigkeit in den Behauptungen, und zwar nicht selten in Verbindung mit einer ganz unerhörten Unwissenheit. Eine Frage zu erledigen, die klare Einsicht, bestimmtes Wissen und logische Schärfe erfordert, ist ihnen von der ersten bis zur letzten ihrer Schriften unmöglich gewesen; dagegen verstehen sie es sehr wohl, bei jeder beliebigen Frage eine Menge von Nebenbemerkungen anzubringen, die zwar mit jener Frage nicht mehr zusammenhängen, als die kosmogonische Gelehrsamkeit Ephraim Jenkinson's im Landprediger von Wakefield mit den unschuldigen Bemerkungen, an die er sie anknüpft, die aber doch deutlich zeigen, daß man es mit gelehrten und geistreichen Leuten zu thun hat. Außerdem verstehen sie es viel besser als Jenkinson, ihre Unwissenheit hinter einer unüberwindlichen Brustwehr neugebildeter Worte und Wortcombinationen zu verstecken, die eigentlich ganz und gar nichts sagen, bei denen man aber verweilt, um zu ergründen, ob der Verfasser nicht doch etwas habe sagen wollen.

Alle diese Bemerkungen sollen nicht eine bestimmte Zahl von Schriftstellern charakterisiren, sondern einen Ton, der seit den Julitagen in der deutschen Belletristik überhaupt herrschend wurde. In der Auswahl der Personen, aus denen das junge Deutschland bestehen sollte, hat der Zufall die Hauptrolle gespielt*), und auch bei den Schriftstellern, die in der That einander verwandt sind, ist das Zusammenwirken kein planmäßiges gewesen. Die persönliche Eitelkeit lockerte sogar das Band der Coterie, und kaum waren sie durch den Bundestag als allgemeine Ruhestörer bezeichnet, so fielen sie mit einer Leidenschaftlichkeit über einander her, die zuweilen weit über die Grenzen des guten Geschmacks hinausging.

Theodor Mundt (geb. 1808) verfiel der Acht des deutschen Bundes durch seine Schrift: „Madonna, Unterhaltungen mit einer Heiligen" (1835), die sich in den neuen Ideen über den Beruf des freien Weibes erging, Ideen, die wir bei andern Dichtern schärfer

*) Es ist z. B. höchst komisch, daß der Name G. Kühne dadurch unsterblich geworden ist.

verfolgen können. Dann gab er mehrere Zeitschriften heraus, die, abgesehen von dem jungdeutschen Ton, sich von den übrigen Ephemeren des Tages nicht wesentlich unterschieden. Charakteristisch ist dagegen seine „Kunst der deutschen Prosa" (1837). Er geht in dieser Schrift darauf aus, die bisherige Trennung von Prosa und Poesie aufzuheben. Daß diese Vermischung der Entwickelung des guten Geschmacks und des gesunden Menschenverstandes nur nachtheilig sein kann, ist heutzutage kaum mehr nöthig zu bemerken; aber es ist charakteristisch für die Methode des jungen Deutschland, welches die Poesie auf Reflexion, die Prosa auf Imagination zu begründen suchte. Die Quelle dieser Verirrung ist jener Mangel an schöpferischer Kraft, und das Bestreben, weil man auf geradem Wege nicht vorwärts kommt, sich durch seltsame Seitensprünge wenigstens den Schein der Bewegung zu geben.

In früherer Zeit betrachtete man als das wesentliche Erforderniß einer guten Prosa das Festhalten eines genauen, scharf abgemessenen Gedankenganges, aus dem sich das Resultat mit Nothwendigkeit ergeben mußte, sowie seinerseits der Weg durch das Resultat bestimmt wurde. Diese Klarheit und Einfachheit war durch die Romantik in Verruf gekommen, und man hatte sie mit Nüchternheit identificirt, während es doch eine ausgemachte Sache ist, daß der leidenschaftlichste Denker auch der am meisten logische sein wird, d. h. daß nur derjenige einen energischen Gedankengang verfolgen kann, bei dem die Wahrheit zur Herzenssache geworden ist. Die nur zersetzende Kritik des Verstandes reicht für eine logische Deduction von Bedeutung ebensowenig aus, als für ein Kunstwerk. Statt dessen hatte man jetzt aber gefunden, daß eine gewisse reizende Unordnung und Verwirrung der Gedanken für die höhere Prosa ebenso nothwendig ist als für die Poesie. Man machte Spaziergänge, nicht um ein bestimmtes Ziel zu erreichen, sondern um des Weges willen. Auf diesem Wege giebt es Gelegenheit zu glänzenden Einfällen, und eine Art von sorgloser Gutmüthigkeit, mit der man den Gedanken freies Spiel verstattet, hat für eine begabte, aber nicht sorgfältig disciplinirte Natur etwas Reizendes, aber auf die Dauer wirkt doch die Zwecklosigkeit ermüdend. Wir verlangen von einer Abhandlung die nämliche Spannung, die nämliche Continuität, wie bei einem Roman; in diesem soll uns die Geschichte, in jenem der leitende Gedanke fesseln.

Wie diese Zwecklosigkeit des Denkens sich auch auf ernsthafte

Gegenstände warf, dafür ist ein höchst bezeichnendes Beispiel ein kleines, sonst unbedeutendes Buch, in welchem Th. Mundt unter der Maske eines Salzschreibers darüber nachdenkt, welcher Partei er sich anschließen solle, den Conservativen, den Radicalen oder dem Justemilieu. Diese Begriffe bleiben ganz in der farblosen Allgemeinheit einer Abstraction. Der Verfasser macht nicht einmal den Versuch, sie auf bestimmte concrete Verhältnisse anzuwenden. Er legt sich nicht die Frage vor: was ist die eine oder die andere Partei? sondern nur: welche von ihnen kleidet einen geistreichen Mann besser? Mundt denkt hin und her darüber nach und kommt zu keinem festen Resultat. Eigentlich mißfällt ihm das Justemilieu am meisten, weil es nicht den geringsten Anstrich von Genialität hat; auf der andern Seite kann er es aber doch nicht vermeiden, die einzige passende Tracht für einen gebildeten Menschen in diesem spießbürgerlichen Kleidermagazin zu suchen. Nun soll darin wohl eine gewisse Ironie liegen, aber diese Ironie trifft Niemand anders, als die schöngeistige Dilettantenclique, der es nicht darauf ankam, den Ideen und Zwecken der Zeit zu dienen, sondern nur, sie als Folie für ihre eigne Persönlichkeit zu benutzen. Seit der Zeit ist Herr Mundt aus dem Vordergrund der Literatur zurückgetreten und wir halten es daher nicht nöthig, weiter auf ihn einzugehen. —

Heinrich Laube's (geb. 1806) Erscheinung ist ein Beweis dafür, daß man Unrecht thut, die Fehler der literarischen Leistungen geradezu mit einem Gebrechen des Charakters zu identificiren. Von dem wohlthätigen Einfluß, den er auf das deutsche Theater ausgeübt hat, reden wir später; hier machen wir nur auf sein Verhalten während der kritischen Zeit von 1848 aufmerksam. Er war der Einzige von dem jungen Deutschland, der sich damals in einer öffentlichen Stellung fand, und zwar in einer Stellung, die nach allen Seiten hin ihre starken Bedenken hatte. Sich aus dieser Stellung so herauszufinden, daß nicht der geringste Makel an der Persönlichkeit haften blieb, erforderte nicht blos einen klaren Verstand, sondern auch eine ursprünglich kräftige und gesunde Natur, die instinctartig das Angemessene herauszufinden wußte; und eine solche Natur schimmert auch in der That durch alle die wilden Auswüchse durch, die wir namentlich in Laube's früheren Schriften, zum Theil aber auch noch in seinen späteren antreffen. Unter den frühe-

ren müssen wir uns namentlich auf die „Reisenovellen" (1834—1837), auf den Roman: „das junge Europa" (1833—1837) und auf „die deutsche Literaturgeschichte" (1839) beziehen. Es herrscht in denselben ein vorlauter, burschikoser Ton, der fast nirgend auf gründlicher Kenntniß des Gegenstandes beruht, der stark ist im Combiniren unvereinbarer Vorstellungen, aber sehr schwach in der Analyse und der Gestaltung. Von allen Jungdeutschen hat sich Laube in jener Zeit am engsten an Heine angeschlossen, und die Reminiscenzen gingen zuweilen sehr weit. Da wir in unserer Literatur noch immer an jener Vermischung von Prosa und Poesie leiden, so können wir es nicht vermeiden, auf einige Stellen jener Schriften hinzuweisen, aus denen man sich ein klares Bild machen kann, wohin diese Vermischung endlich führt. Zunächst eine Abendbetrachtung auf dem Braunschweiger Schloßplatz.

Im Hintergrunde standen leise flüsternd traurige hohe Bäume, die Alles mit angesehen hatten, und nächtliche Geschichten murmelten. Ich habe manches leise sprechende Blatt entziffert, denn ich kann schweigen, und wer viel schweigt, hört mehr; aber diese Blätter lispelten zu weit von mir, und das war mir ernstlich leid. Mein historisches Herz fühlt es, dort werden nicht nur Geschichten, es wird Geschichte erzählt.

Ferner eine Nachtbetrachtung:

O Jupiter, warum logst du einst Unsterblichkeit, wenn du wirklich nichts weiter warst, als ein Don Juan, den am Ende der christliche Teufel holte? Da unten, ihr Schläfer und Schläferinnen, wacht auf, reclamirt die unbeschönigten olympischen Freuden, die ihr als Sünden stehlt, — — emancipirt nicht blos die Juden, sondern die natürliche Kraft, vertilgt die Furcht und ihre Tochter, die Heirath von der Erde. O Jungfrau Maria, die du eben erst schlafen gegangen, die du keine Heirathspedantin warst und bist u. s. w. — — Wahrscheinlich war ich trunken von Maria's Augen, und die guten Freunde der Knechtschaft, welche von mir sagen werden, ich sei ein besoffener Frevler, dürften nicht ganz Unrecht haben. Aber besser bin ich doch, als sie die Leute gerne glauben machten, denn ich schreibe dergleichen nur, damit sie etwas Neues haben zur Verketzerung meiner Sippschaft. —

Endlich eine Erzählung aus dem merkwürdigsten Tag seines Lebens. Nachdem er vorher erzählt, die Burschenschafter hätten den einzigen dummen Streich Josephs in Aegypten in ein System gebracht, fährt er fort:

An jenem Tage verwünschte ich die Tugend und meine Dummheit in einem Athem. Es war ein schrecklicher Mittag. Ich aß gerade Milchreis bei der Madame Lange auf der Kupferschmiedstraße in Breslau, und dort im weißen Engel verwünschte ich zum ersten Mal meine burschenschaftlichen Grundsätze, die mich schon in Halle und sonstwo um so viel Vergnügen ge-

bracht hatten; im weißen Engel auf der Kupferschmiedstraße schwor ich dir ab, o Plato! —

Wie gesagt, wir wollen kein großes Gewicht darauf legen, daß ein verhältnißmäßig noch junger Mann (Laube war damals etwa dreißig Jahre alt) so schreiben konnte; aber wir wollen doch nicht wünschen, daß jemals die Zeit wiederkommt, wo dergleichen für Poesie gilt.

Wir sind über diese Schriftsteller flüchtig hinweggegangen, weil sich an ihnen mehr der allgemeine Charakter der Zeit, als ein individueller Charakter ausdrückt, und weil wir uns zu oft wiederholen müßten, wenn wir bei jedem einzelnen diese allgemeine Richtung der Zeit verfolgen wollten. Statt aller übrigen nehmen wir daher nur ein Beispiel. Unter sämmtlichen Schriftstellern der Gegenwart ist Niemand so sehr geeignet, ein Totalbild von den Verwirrungen der Zeit zu geben, als **Karl Gutzkow** (geb. 1811 in Berlin). Niemand ist so redlich auf alle Verirrungen der Zeit ohne Ausnahme eingegangen, Niemand hat eine so unermüdliche Rührigkeit und Thätigkeit entwickelt. Freilich können wir ihm deshalb die Zurechnungsfähigkeit nicht ersparen, denn eigentlich sind die Modekrankheiten des Zeitalters doch nur auf der Oberfläche, sie haben den inneren Kern unseres Wesens nicht angegriffen, wie es in den schlimmern Zeiten der Alexandriner, der Römer, der Byzantiner der Fall war. Es muß daher jeder Einzelne seinen Antheil an der Verantwortung tragen, am meisten aber derjenige, der sich dem Zeitalter als Prophet entgegenstellt.

Gutzkow trat zu früh in die Literatur. Er hatte nichts weiter erlebt, als die Nachwehen des Faustischen Dranges in der ganzen Verschwommenheit der thatenlosen Restaurationsperiode. Durch paradoxes Aussprechen dieses Dranges erregte er Aufsehen und zog sich Verfolgungen zu; mit diesen glaubte er seiner Pflicht gegen das Allgemeine Genüge gethan zu haben; sich weiter zu bilden, hielt er nicht für nöthig. Seitdem hat er zwar mancherlei erfahren, aber nur als Mann von Fach, um in Beziehung auf sich, nur mit Reflexion, nicht unbefangen und unmittelbar, wie es der Dichter muß, der uns Wahrheit geben will. Zu ungeduldig, um die Zeit zu studiren und in ihrer Berechtigung zu begreifen, war er doch nicht kühn genug, ihr offen in's Gesicht zu schlagen; er buhlte um ihren

Beifall, auch wo er sie zu verhöhnen schien. Die falsche Stellung, in welcher er seine in's Unendliche strebenden Charaktere dem Ideal gegenüber fand, er nahm sie selber ein. Darum hat er mit seiner Strebsamkeit und seinem Talent nie einen künstlerischen oder wissenschaftlichen Erfolg erzielt. Nur der Gläubige beherrscht das Leben, nur der Frivole befreit sich von ihm; wer keines von beiden vermag, wird sein Sclave.

Die kritische Schule Menzel's, in die der junge Dichter eintrat, und in der seine ersten Versuche eine weit über das Maß hinausgehende Anerkennung fanden, war nicht geeignet, den absprechenden und herausfordernden Ton, den er sich bereits ausgebildet hatte, zu mäßigen; aber der Grundfehler seines Schaffens war doch ein individueller. Es war jener krankhafte, gegenstandlose Drang, ein berühmter Mann zu werden, gleichviel durch welche Mittel. Nichts charakterisirt ihn mehr, als die Vorrede zu seinen Novellen 1834. Er klagt darüber, daß der Genius in Deutschland so schwer Anerkennung finde. Er macht sich selbst Vorwürfe, daß er zu geistreich geschrieben habe. Er hört Stimmen im Publikum, die ihm sagen:

„Zu den Bedürfnissen steige herab, laß deine Götter Menschen werden gleich uns! Gieb dir um keinen Preis den Anstrich der Neuheit, sondern wirf dich in die abgetragenen Kleider deiner Vorgänger!" — In Folge dieser Betrachtungen beschließt er, etwa fünf Jahre hindurch in der Manier der beliebten Novellisten zu schreiben, um endlich ein Lesebedürfniß des Publikums zu werden. — „Dann soll aber auch der Augenblick gekommen sein, wo ich meine zweite Rolle zu spielen beginne. Man liebt mich, man bewundert mich, man ist von meinem sittlichen Gefühl durchdrungen, man ist bereit, mir über Berg und Thal zu folgen. Ich habe dann das Publikum in meiner Gewalt, besinne mich nicht und stecke es in einen Sack. Ich trage es wohin ich will, heraus aus dieser trügerischen Welt, deren falsche Bilder ich so lange aufgefangen und wiedergegeben habe, in die Nähe des Firmamentes, in ätherische Regionen, in andere Sphären, Ideen, in Träume, welche bis auf ein Haar an die Wahrheit streifen, ich überspringe dieses Haar, das Publikum im Sack immer mit, es gewöhnt sich an die Bewegung, es hat den Rückweg und die Alltäglichkeit verloren, es wird mir überall hin folgen. Dann öffne ich den Sack, und eure Augen werden geblendet sein, ihr werdet auf den Alpenhöhen stehen, und nicht wissen, welche Wunder euch umgeben. Die Sterne tanzen ihren poetischen Reigen über eurem Haupte, die Sonnen rauschen mit donnernden Klängen an einander vorüber, die Ewigkeit mit ihren Zaubern kennt die Ideale nicht mehr; ihr werdet staunen, daß eure Ahnungen und Träume die Momente des wahren Lebens waren, daß euer irdisches Dasein nur Rückfall in die Materie, das Elend des Vergessens, die Dunkelheit der Nacht und die Kälte des Todes war. Alle Sterne werden die Thaten und Revolutionen erzählen, welche sich

auf ihnen zutrugen. Ihr werdet staunen, daß das Unvollendete unseres mikroskopischen Welttheils in der Milchstraße in Erfüllung ging; daß im großen Bär die Widersprüche gelöst werden, welche im kleinen Bär nicht vereinbar schienen; daß Alles harmonisch in einander greift und alle Dinge einen höheren Zweck haben, als die Beglückung zweier Liebenden, die Entdeckung eines Kassendefekts, die Anerkennung eines tugendhaften Justizraths. —

Diese mit Ironie zersetzte Selbstüberhebung, dieser mit dem Gefühl der Unsicherheit verbundene Dünkel wäre als vorübergehendes Moment einer jugendlichen Entwickelung nicht nur zu entschuldigen, sondern zum Theil selbst zu rechtfertigen. Eine ähnliche Krankheit der Empfindung hat jeder strebsame Mensch durchgemacht; für jeden ist ein Augenblick gekommen, wo er die Fesseln der Autorität von sich abschüttelte, und in dem Taumel der neugewonnenen Freiheit sich für den Schöpfer einer neuen Zeit, für den Genius des Jahrhunderts hielt. Aber bei Gutzkow ist diese Kinderkrankheit zu einer chronischen geworden. Er ist heute in seiner Empfindung noch ebenso unsicher, eitel und haltlos, als vor zwanzig Jahren. Wir wollen hier einige Stellen aus der Vorrede zu den „Rittern vom Geist" anführen, und ein Jeder möge sich selbst ein Urtheil darüber bilden, ob in denselben auch nur ein Gran mehr Vernunft und sittliches Gefühl vorhanden ist. — In dieser Vorrede spricht Gutzkow, wie gewöhnlich, seine Ueberzeugung aus, er habe damit wieder eine neue Phase der Literatur eröffnet. Der alte Roman habe sich auf das „Nacheinander" beschränkt: —

Der neue Roman ist der Roman des Nebeneinander. Da liegt die ganze Welt! Da liegt die Zeit wie ein ausgespanntes Tuch! Da begegnen sich Könige und Bettler! Die Menschen, die zu der erzählten Geschichte gehören, und die, die ihr nur eine wiederstrahlte Beleuchtung geben. Der Stumme redet nun auch, der Abwesende spielt nnu auch mit. Das was der Dichter sagen, schildern will, ist oft nur das, was zwischen zween seiner Schilderungen als ein Drittes, dem Hörer Fühlbares, in Gott Ruhendes, in der Mitte liegt. Nun fällt die Willkür der Erfindung fort. Kein Abschnitt des Lebens mehr, der ganze runde, volle volle Kreis liegt vor uns; der Dichter baut eine Welt, und stellt seine Beleuchtung der der Wirklichkeit gegenüber. Er sieht aus der Perspective des in den Lüften schwebenden Adlers herab. Da ist ein endloser Teppich ausgebreitet, eine Weltanschauung, neu, eigenthümlich, leider polemisch; Thron und Hütte, Markt und Wild sind zusammengerückt. Resultat: Durch diese Behandlung kann die Menschheit aus der Poesie wieder den Glauben und das Vertrauen schöpfen:

daß auch die moralisch umgestaltete Erde von einem und demselben Geiste doch noch könne göttlich regiert werden. —

Auf die Widersinnigkeit dieser Einfälle hinzuweisen, ist kaum der Mühe werth, da sie zu handgreiflich in die Augen springen. Der ganze Unterschied der „Ritter vom Geist" von früheren Romanen besteht in der größeren Breite und der größeren Anzahl von Figuren. Aber nicht einmal von dieser Methode ist Gutzkow der Erfinder. Er hat vielmehr sowohl in der Ausdehnung seiner Lebensanschauungen als in dem Zusammendrängen seines Gemäldes in einen engen, recht in die Augen fallenden Rahmen, ein sehr naheliegendes Vorbild vor Augen gehabt, den „ewigen Juden" von Eugen Sue. Was wir hier allein hervorheben wollen, ist die krankhaft reizbare Eitelkeit, die nie bei einer einzelnen einfachen Schöpfung stehen bleibt, nie an ihr eine wahre herzliche Freude gewinnt, sondern stets in's Weite hinausgreift und die Unvollkommenheit der gegenwärtigen Leistungen durch das Trugbild künftiger Größe ausgleicht. Es ist das eine Krankheit, die zwar bei Gutzkow am deutlichsten hervortritt, die aber in der Zeit überhaupt zu liegen scheint, wie wir das in den Vorreden von Balzac, Victor Hugo, R. Wagner und Hebbel verfolgen können, und auf die Heine in seinem Romanzero ein allerliebstes Gedicht, „die Plateniden" gemacht hat, von dem wir hier einige Strophen mittheilen.

Iliaden, Odysseen
Kündigst du uns prahlend an,
Und wir sollen in dir sehen
Deutscher Zukunft größten Mann,

Eine große That in Worten,
Die du einst zu thun gedenkst!
O, ich kenne solche Sorten
Geist'ger Schuldenmacher längst.

Wahre Prinzen aus Genie-Land
Zahlen baar, was sie verzehrt,
Schiller, Goethe, Lessing, Wieland
Haben nie Credit begehrt.

Sehen wir von diesen weitläufigen Perspectiven in die Ferne ab, und fassen dasjenige in's Auge, was Gutzkow wirklich geleistet hat. Wir unterscheiden drei Perioden, die journalistisch-novellistische bis 1840, die dramatische bis zur Revolution und die darauf folgende, die noch keinen bestimmten Charakter hat. Im Allgemeinen müssen wir die Bemerkung vorausschicken, daß Gutzkow zwar schon von früher Zeit in dem Rufe eines großen Mannes

stand, daß es aber dem Publikum, welches ihn als solchen verehrte, sehr schwer gefallen wäre, näher zu bezeichnen, worin seine Größe eigentlich bestand. Gutzkow ist viel bewundert, aber wenig gelesen worden. Wenn wir seine „Wally", seinen „Uriel Acosta", seine „Ritter vom Geist" und allenfalls noch einige Lustspiele ausnehmen, so sind seine Schöpfungen am Publikum spurlos vorübergegangen. Wie das sich mit einander verträgt, ist eine Frage, die sich zwar sehr leicht beantworten ließe, auf die wir näher einzugehen uns gern ersparen möchten.

In der ersten Periode seines Wirkens herrschte die journalistische Thätigkeit vor. Er hat eine unzählige Menge kleiner Artikel über die verschiedensten Seiten des öffentlichen Lebens geschrieben und diese dann unter den mannigfaltigsten Formen alljährlich zu einem Ganzen vereinigt. Der Fleiß und die Zähigkeit ist anzuerkennen, mit welcher er sich aus dieser zerstreuenden Thätigkeit von Zeit zu Zeit immer wieder zu einem größern Ganzen zusammenzuraffen wußte. Wir halten die Aufgabe der kritischen Journalistik für eine sehr ernste und bedeutungsvolle, aber nur unter zwei Bedingungen. Entweder muß der Kritiker von einem sehr festen Princip ausgehen, eine klare und vollständige Einsicht in die Sache haben, mit der er sich beschäftigt, und unerschrocken den Strömungen des Tages Widerstand leisten, so heftig sie auch auf ihn eindringen. In diesem Fall wird er zwar sehr viele Anfechtungen erfahren, aber wenn man bei ihm nur das ernste Bestreben durchschaut, sich von allen persönlichen Rücksichten und Stimmungen frei zu machen, so wird er zuletzt unfehlbar durchdringen. Oder er muß eine warme und sehr weit ausgedehnte Empfänglichkeit für alles Positive besitzen, und jenes Bienentalent, auch aus giftigen Blumen den Honig zu saugen. In diesem Fall wird er zwar keinen bedeutenden Einfluß auf die Literatur ausüben, aber er wird dem Volke nützlich sein, indem er den Reichthum seiner Anschauungen und Kenntnisse vermehrt und ihm Muth am Leben und Genießen einflößt. Gutzkow gehört zu keiner von diesen beiden Gattungen. Er hat keine unbefangene, liebevolle Theilnahme für das, was außerhalb seiner Sphäre erschaffen wird; man wird vielmehr kaum übertreiben, wenn man behauptet, er sehe in jeder Anerkennung, die ein Anderer gewinnt, einen Eingriff in den Schatz des Ruhmes, der eigentlich nur ihm allein zufallen sollte. Auf der andern Seite hat er aber auch nicht jenen Muth und jene Energie, um den äußerlichen Strömungen

dauernd widerstehen zu können. Er wagt allerdings häufig durch auffallende Paradoxien die öffentliche Meinung zu reizen; aber auch dann folgt er unbewußt nur einer bereits vorhandenen Regung des öffentlichen Geistes, und sobald er instinctartig herausfühlt, daß ein starker Wind ihm entgegenweht, so giebt er augenblicklich seine Versuche auf und läßt sich von einer andern Richtung ergreifen. Der Mittelpunkt seiner Bestrebungen, seine eigene Persönlichkeit bleibt zwar immer dieselbe, wir finden in dieser sogar eine ziemlich geringe Bildungsfähigkeit; aber in seinen Ansichten, Meinungen, Hoffnungen und Wünschen ist er jeden Augenblick ein Anderer; es fehlt ihm jeder sittliche Halt, jedes objective aufopfernde Interesse, und wir wollen noch mehr sagen, jede Leidenschaft. Er ist zwar leicht reizbar, und setzt alsdann die kleinen Regungen seiner Empfindlichkeit mit ununterbrochener Ausdauer fort; aber auch hier begegnet es ihm zuweilen, daß seiner Polemik durch irgend eine Rücksicht die letzte Spitze abgebrochen wird. Um aber mit voller rücksichtsloser Leidenschaft für eine Sache in den Kampf zu gehen, dafür ist ihm seine Persönlichkeit zu wichtig; er kann sie zu wenig aus den Augen lassen und wird durch sie gerade am meisten befangen, wenn er sich am freiesten seinen Gefühlen zu überlassen glaubt.

So entgegengesetzt die Naturen sind, so erinnert doch Gutzkow's journalistische Thätigkeit in vieler Beziehung an Bruno Bauer. Hätte er den Hochmuth des Berliner Philosophen besessen, so wäre er leicht auf dieselben Extravaganzen gerathen. Anläufe genug hat er gemacht. So wurde er unter andern einmal, als er sich auf die theatralische Thätigkeit gelegt hatte, über die Angriffe der Kritik so entrüstet, daß er in vollem barem Ernst auf eine Censur zum Schutz der einheimischen Production antrug, wobei er freilich nicht überlegte, daß die politische Productivität, um von einer mißfälligen Opposition nicht fortwährend gestört zu werden, mit viel größerem Recht einen äußeren Schutz hätte in Anspruch nehmen dürfen, als die dramatische, bei der es sich doch um viel geringere Interessen handelte. — Aber wenn er auch von Zeit zu Zeit sich in der Hitze seiner Paradoxien sehr weit von der Heerstraße der öffentlichen Meinung verirrte, so wurde er doch beständig wieder dahin zurück getrieben, denn da er immer mehr eitel als stolz war, so machte ihn jeder energische Widerspruch irre.

In seiner Kritik finden wir fast nie eine ruhige Deduction, sondern stets Anläufe eines etwas gemachten Enthusiasmus, für die

wir fast immer den nächsten Grund in einem persönlichen Verhältniß suchen müssen. So hatte er im Anfang sich gemeinschaftlich mit Menzel gegen Goethe erhoben, nach seiner Trennung von Menzel trat er in der Schrift: „Goethe im Wendepunkt zweier Jahrhunderte" als Apologet des Dichters auf. Wir würden zwar vergebens nach einer bestimmteren Aufklärung über die Bedeutung Goethe's suchen; aber es sind eine Reihe geistreicher Redefiguren darin, die wesentlich den Zweck haben, den Fortschritt im Bewußtsein der neuen poetischen Generation in der Beurtheilung der älteren zu präconisiren. In solchen schönen Redensarten haben wir seit der Zeit namentlich durch die Vermittelung der kleinen Feuilletonisten, die sich um den großen drängten, damit von seiner Glorie ein Strahl auch auf ihr Haupt fiele, eine unglaubliche Fertigkeit entwickelt, und man wird kaum übertreiben, wenn man behauptet, daß der bei weitem größere Theil der Kritik lediglich darauf ausgeht, schöne Worte zu machen, die sie so wenig als irgend möglich an einen bestimmten Gedanken binden. — Dieser Uebelstand ist so groß, daß wir ausführlicher darauf eingehen müssen. — Die heutigen Kritiker glauben ein Kunstwerk erschöpfend beleuchtet zu haben, wenn sie die ungewöhnlichen Gesichtspunkte, die ihnen bei Gelegenheit desselben einfallen, in einer möglichst ästhetisch-philosophischen Form, d. h., im Feuilletonstyl zusammenstellen. Sie sind mit ihrer Kritik nie bei der Sache, sondern immer hoch im Aether; sie betrachten alle Dinge von der Vogelperspective aus. Daraus geht eine ganz unglaubliche Unsicherheit im Urtheil hervor. Man darf gar nicht an die Größen zweiten Ranges denken, aber selbst bei den berühmtesten Kritikern und Aesthetikern werden sich unter zehn immer neun finden, die nach der Anschauung eines Kunstwerks entweder ein falsches oder auch gar kein Urtheil sich bilden. Es kommt ihnen eigentlich auch gar nicht auf ein Urtheil an, sie sind vollkommen zufrieden, wenn sie zu eignen interessanten Reflexionen angeregt werden.

Eine mit Ideen und Vorstellungen gesättigte Zeit wird eine methodische, von bestimmten Grundsätzen ausgehende Kritik erfordern, damit die Spreu von dem Weizen gesondert werde; eine nüchterne und arme Zeit dagegen, in der man erst einen Anlauf zur Kunst nehmen muß, setzt bei dem Kritiker eine gewisse freie Empfänglichkeit, ein feines, sinniges Verständniß des Schönen, in welcher Form es auch erscheine, kurz eine mehr weibliche Natur

voraus. Die letztere Art der Kritik ist bei uns die herrschende; namentlich seit dem Hegel'schen Satz von der Identität des Ideals und der Wirklichkeit bringen unsere Kritiker den Werken, die sie beurtheilen wollen, nicht ein festes Ideal des Schönen entgegen, sondern sie suchen ohne Unterschied in dem, was da ist, die Idealität heraus zu finden.

Dem ersten Anschein nach ist diese Vielseitigkeit dem Terrorismus einer methodischen Kritik vorzuziehen. Aber auch nur dem Anschein nach. Denn auch in dem verkehrtesten Product des menschlichen Geistes muß sich eine Spur von Vernunft finden, weil der menschliche Geist ohne Vernunft überhaupt nicht zu denken ist, und es scheint eine sehr dankbare Mühe, selbst in einem Clauren, Kotzebue u. s. w. die Vernunft zu analysiren, d. h. psychologische oder moralische Bemerkungen an einander zu reihen, die zu dem Inhalt jener Werke in einer gewissen Beziehung stehen. Wenn man aber an diese Art Kritik die Frage stellt, ob das, worüber sie gesprochen, etwas tauge oder nicht, so wird sie in Verlegenheit gerathen, und da es doch unschicklich wäre, überall zu loben, so wird sie den Grund ihrer Billigung oder Mißbilligung in irgend einem äußerlichen, zufälligen Umstand finden.

Aber nicht blos im Endurtheil wird die romantische Kritik unsicher sein, sondern im Verständniß überhaupt. So enthält z. B. Rötscher's Schrift über Aristophanes eine Menge liebenswürdiger Reflexionen, und man merkt auch wohl ungefähr, wie die Lectüre des griechischen Dichters diese Reflexionen hervorgerufen hat. Aber über den wirklichen Inhalt, die Form und den Kunstwerth desselben erfährt man nichts, und Aristophanes selbst würde mit Staunen anhören, was dem modernen Philosophen Alles bei seinen Lustspielen eingefallen ist. Diese anscheinend sehr objective Kritik ist also eigentlich die subjectivste, die man sich denken kann, denn jede Stufe der Bildung kann nach ihrem Standpunkt ein ähnliches, aber sehr verschiedenes Werk über Aristophanes schreiben, und jedem wird man eine relative Berechtigung zugeben müssen.

Der romantischen Kritik kommt es weniger darauf an, ihrem Gegenstand gerecht zu werden, als etwas Geistreiches darüber zu sagen. Sie liebt daher die Bilder, die Nuancen, überhaupt die colorirte Sprache; sie liebt den Humor, wo man Ja oder Nein erwartet, und das graciöse Getändel, wo es sich um eine ernsthafte Sache handelt. Der Geschmack des Publikums wird durch diese

Schriftsteller nicht blos nicht gefördert, sondern er wird an Frivolität gewöhnt, an Gleichgültigkeit gegen den Unterschied des Schönen und Häßlichen, des Rechten und Unrechten. Der unbestimmten Phraseologie, welche heutzutage allen gesunden Menschenverstand zu ersticken droht, wird die eigentliche Kritik, wo sie mit einer gewissen Energie auftritt, hart, und wo sie bescheiden ist, nüchtern vorkommen. Selbst wo sie bewundert, muß sie zarte Seelen beleidigen, denn sie motivirt ihre Bewunderung und stellt sich damit anscheinend über den schöpferischen Fetisch, der nur an dem Weihrauch einfältiger, abergläubischer Seelen Gefallen findet.

Die methodische Kritik wird allerdings sehr nüchterne Fragen zu stellen haben — nüchtern im Gegensatz zum betrunkenen gebraucht —, Fragen, über die unsere Feuilleton-Kritik, die ihre Aufgabe dadurch löst, daß sie von riesenhaften Dimensionen spricht, von Pyramiden, die sich in den Wolken verlieren, von Marmorbildern, zwischen denen dunkelrothe Blutrosen hervorquellen, und durch ähnliche hysterische Combinationen hergebrachten Phrasen, in eine mit Entsetzen gemischte Verwunderung gerathen wird. Sie hat z. B., wenn sie über ein Drama referirt, die Frage zu stellen: was für einen ästhetischen und sittlichen Eindruck hat der Dichter, der doch unmöglich einen bloßen Monolog hat hinausspinnen wollen, welchen bestimmten Eindruck auf die Zuschauer hat er bezweckt? ist dieser Zweck zu billigen oder nicht? inwieweit entspricht das Einzelne und die Architektonik des Ganzen diesem Zweck? welche Kraft hat er zur Erreichung desselben angewendet? in welchem Verhältniß steht dieser Kraftaufwand zur Größe seiner Aufgabe? in welchem Verhältniß die neue Erscheinung des Guten, Schönen und Wahren, die er gefunden hat, zu den Idealen, welche das allgemeine Bewußtsein bereits umfaßt? u. s. w. — Fragen, auf die eine bestimmte Antwort zu geben, und durch deren Lösung ein absolutes, in allen Theilen zu erweisendes Urtheil über den Werth und Unwerth der Dichtung herzuleiten ist.

Der Fehler der romantischen Kritik liegt nicht in dem Mangel einer äußerlichen Systematik, sondern in der Unruhe in den Gesichtspunkten. Die romantische Kritik empfindet, d. h. strebt nach Totalität des Eindruckes, und analysirt; beides ist nothwendig, denn die sogenannte reine Verstandes-Analyse ohne Empfängniß der Totalität rechnet ebenso falsch, als die Ungeduld des ungeschulten Gefühls. Aber ihre Empfindung und ihre Reflexion gehen auseinander.

Sie läßt sich mit großer Lust auf die Irrwege des Zweifels ein, ohne zu wissen, wohin, und dann kommt wieder das Gefühl, und weht den müden Wanderer auf den alten Platz, in die süße Gewohnheit des Daseins und Glaubens zurück. Die Empfindung hebt die Resultate des Nachdenkens auf, und das Nachdenken paralysirt die Eindrücke der Empfindung; der Glaube schaudert vor dem Wissen zurück, und das Wissen hebt den Glauben aus den Fugen.

Etwas von dieser kritischen Unsicherheit muß sich auch in den eigentlichen Productionen finden. Bei den zahlreichen Novellen, die Gutzkow in dieser Periode geschrieben hat, dürfen wir uns ebensowenig aufhalten, wie bei denen aus der spätern Periode, die „Unterhaltungen am häuslichen Herd" mit eingerechnet. Hier plaidirt Gutzkow ohne Weiteres „Schuldig." Er gesteht, wie wir gesehen haben, zu, daß er nur den gewöhnlichen Bedürfnissen des Lesepublikums schmeicheln wolle, um sich ihm allmälig so unentbehrlich zu machen, daß er es zuletzt ohne Bedenken auf die Höhe seines eignen Geistes erheben könne. Zwar würden wir auch hier den Einwand machen, daß ein reflectirtes und freudeloses Schaffen, das sich nur mit Aussichten zu trösten weiß, eine gewisse krankhafte Anlage in der ganzen poetischen Natur verräth; aber es würde uns zu weit führen, wenn wir dies im Einzelnen begründen wollten. Nur eins müssen wir hinzusetzen: der Unterschied zwischen diesen Leistungen und denen der folgenden Periode ist doch nicht so groß, als Gutzkow glaubt; wir werden Gelegenheit haben, auf eine dieser Novellen, „der Sadducäer von Amsterdam," noch einmal zurückzukommen. —

Der erste Roman von einigem Umfang ist: „Maha Guru, Geschichte eines Gottes" (1833). Der Dichter schildert darin einen Dalailama, den die Priesterschaft von der frühesten Kindheit auf in dem Glauben erzogen hat, er sei ein Gott, der mit der größten Naivetät sich anbeten läßt, und der, als ihm durch die Noth der äußeren Umstände der Zweifel an seiner Gottheit gewaltsam aufgedrängt wird, den innern Kern seines Wesens verliert und als Verrückter endet, und zwar in der sonderbaren Form eines Säulenheiligen, der mit Verrenkung aller Glieder in krampfhafter Erstarrung auf einer Säule stehen bleibt und sich dort von den Gläubigen ernähren läßt. Das Problem ist zwar höchst bizarr und liegt ziem-

lich weit von den Grenzen der Kunst und des ästhetischen Interesses überhaupt ab; allein wir begreifen doch, wie es einen jungen Dichter, der eine gewisse Anlage zur Virtuosität in sich fühlt, reizen konnte. Unter verschiedenen Bedingungen hätte aus diesem Problem ein zwar nicht befriedigendes, aber doch interessantes Bild hervorgehen können. Entweder mußte sich der Dichter in die geheimnißvolle Welt des Orient mit gewissenhafter Objectivität vertiefen und uns ein anschauliches und naturgetreues Bild davon geben. Dazu fehlte aber Gutzkow nicht blos die positive Kenntniß, sondern auch die Ruhe der historischen Beobachtung und vor Allem die Fähigkeit, aus seinen unmittelbaren und persönlichen Beziehungen herauszutreten. Es ist zwar Manches darin, was auf die Absicht hindeutet, ein wirkliches Gemälde zu geben, und man würde selbst die lebendige Breite der positiven Detailschilderungen, die eigentlich nöthig wären, um einem derartigen Gemälde ein wirkliches Interesse zu geben, vermissen, wenn nicht zugleich eine Menge Züge darin enthalten wären, die nicht nur der wirklichen Natur des Orient, sondern auch der eingebildeten Natur, in die uns der Dichter einführt, durchaus widersprächen; Züge, in denen wir nur Anspielungen auf die deutschen Zustände des Jahres 1833 erkennen. Oder der Dichter konnte den Orient als Folie benutzen, um ein satyrisches Zeitgemälde zu entwerfen; dann aber mußten die Anspielungen schlagend und unabweisbar sein. Nun wird zwar viel auf Priester, auf Diplomaten, auf Spießbürger und Philosophen gestichelt, und diese Priester, Diplomaten, Spießbürger und Philosophen haben in der That einige Aehnlichkeit mit den unsrigen, aber es fehlen gerade die charakteristischen Eigenschaften. Was an den Priestern von Tibet verspottet wird, trifft unsere Priester keineswegs, und so verliert die Satyre ihren Stachel. Ferner könnte man sich denken, das Problem des Dichters sei ein psychologisches, auf der Natur des Menschen im Allgemeinen beruhendes gewesen, und die geschichtlichen Darstellungen hätten nur die unvermeidliche, aber an sich nicht wichtige Grundlage zu diesem Problem bilden sollen. Alsdann aber mußte der Dichter in seiner Analyse des menschlichen Herzens sehr scharf und gewissenhaft zu Werke gehen. Er mußte uns bei keiner Wendung seiner Individualität darüber in Zweifel lassen, wo wir die Motive derselben zu suchen hätten. Statt dessen giebt uns der Dichter einzelne Situationen, die wir wohl als historische Grundlage gelten lassen, aber nicht als

psychologische, allgemein gültige Entwickelung begreifen können, während er in dem Moment, wo ein Wendepunkt eintritt, und wo wir nun eine schlagende und überzeugende Analyse erwarten, jedesmal einen Sprung macht und es unserer Phantasie überläßt, sich das Weitere auszumalen. Die letzte Möglichkeit endlich war ein Capriccio im Hoffmann'schen Geschmack, ein rein phantastisches Bild, in dem wir durch dreisten, genialen Humor ganz den Bedingungen des irdischen Daseins entrückt würden; aber dazu fehlt Gutzkow der Humor und die poetische Freiheit. Alle diese verschiedenen Motive spielen bei ihm, aber keines derselben macht sich zum herrschenden, keines erlangt eine solche Macht über die Stimmung, daß es sie willenlos und unbefangen mit sich fortreißen könnte. Wir haben in jedem Augenblick den Eindruck eines reflectirten Kunstproducts, und bei diesem müssen wir nach dem Zweck fragen. Ein Zweck ist nicht vorhanden, und so werden wir durch das Buch verwirrt, gelangweilt und verstimmt. Trotzdem finden wir einzelne Spuren von Talent, die in den spätern immer schwächer werden, und die eine bessere Leistung hätten vermuthen lassen. —

Das nächste Werk ist: „Wally die Zweiflerin" (1835), und die beiden damit zusammen hängenden gleichzeitigen Schriften: „Nero" und die Vorrede zu den „Briefen Schleiermacher's über die Lucinde." Wir beginnen mit dem Letztern.

In der Gesammtausgabe von Schleiermacher's Werken waren diese Briefe ausgelassen worden. Mit Unrecht, weil man bei einem geistvollen und eingreifenden Schriftsteller, wenn man ihn in seinem Gesammtwirken beurtheilen will, auch diejenigen Actenstücke nicht entbehren darf, die eine sonst wenig hervortretende Seite seiner Natur versinnlichen. Sonst aber war wider des Verdammungsurtheil nichts einzuwenden, denn jene Briefe waren das Schwächste, was Schleiermacher geschrieben hat, und nur aus einer vorübergehenden Caprice der Stimmung und einer Paradoxie des Verstandes zu erklären. Gutzkow aber, verführt durch die socialistischen Regungen der Zeit, sah darin die anticipirte Verkündigung eines neuen Evangeliums, zu dessen Apostel er sich selber berufen wähnte, und schrieb eine Vorrede dazu, in welcher er in kurzen, im Lapidarstyl gehaltenen Sätzen und gleichsam beiläufig dem Publikum anzeigte, er habe die Absicht, nicht nur eine neue Religion einzuführen, weil die alte verbraucht wäre, sondern auch eine ganz neue Basis der sittlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse, mit Zugrundelegung der

freien Sinnlichkeit u. s. w. Ganz etwas Aehnliches versuchte auch Laube in seiner neuen Ausgabe von Heinse's Werken, welcher Letztere in der That der richtige Apostel der absoluten Sinnlichkeit gewesen war und uns noch heute zum abschreckenden Zeichen dienen kann, zu welcher ekelhaften Verwahrlosung des Gemüths die Sinnlichkeit führt, wenn sie den Zügel der Sitte abwirft. Das große Entsetzen, in welches die frommen Sittenwächter der europäischen Diplomatie über dergleichen Attentate geriethen, war nun freilich unmotivirt. Jene Lästerungen hätten eigentlich einen komischen Eindruck hervorbringen müssen, denn eine neue Religion führt sich nicht so ohne Weiteres ein, und ein durchgreifendes sittliches Institut wie die Ehe ist auch nicht so einfach abzuschaffen. Um so weniger hätte man davon reden sollen, da beide Schriftsteller sich unmittelbar darauf selber verheiratheten, und da namentlich Laube später von dem Wesen der Ehe sehr anziehende und würdige Schilderungen gegeben hat. Daß aber ein dreistes, vorlautes Absprechen über Gegenstände, die man weder mit dem Gefühl, noch mit dem Verstande gehörig durchdrungen hatte, sehr ernsten Tadel verdiente, darüber wird heute wohl Niemand mehr zweifelhaft sein.

Ganz im Sinne jener Vorrede war die „Wally“ gehalten, die man damals zu verbieten für nöthig hielt. Sie war wohl hauptsächlich hervorgerufen durch den Eindruck der „Lelia“, die ein Jahr früher erschien und von der sie in unsinnigen Paradoxien wie in krankhaft verschrobenen Empfindungen bei weitem überboten wurde. In der „Wally“ müssen wir zweierlei unterscheiden: die Reflexionen, die in der Form von Tagebüchern, Briefen u. dgl. darin aufbewahrt sind, und den novellistischen Inhalt. Was die ersten betrifft, so bezogen sie sich meistens auf die Religion und waren zwar nicht ganz so neu, als der Verfasser es glauben mochte, aber sie waren wenigstens in einer pikanten Form zusammengestellt und enthielten einige überraschende Wendungen. Daß sie, wie jede Paradoxie, nur auf halbe Wahrheiten herauskamen, weil sie immer nur die eine Seite des Gegenstandes in's Auge faßten, konnte man ihnen verzeihen, denn sie sollten ja nicht einen wissenschaftlichen Abschluß, sondern nur eine individuelle Empfindungsweise geben*), ungefähr wie die „Bekenntnisse einer schönen Seele“ bei Goethe. De-

*) Z. B.: „Gott duldete es, daß der Glaube an ihn Tagesordnung der Geschichte würde; er duldete es, daß noch heute der Atheismus wie das größte Ver-

sto strenger müssen wir uns über die individuelle novellistische Grundlage des Romans aussprechen.

Wir können Gutzkow nur beipflichten, wenn er das sinnliche Moment des Romans als untergeordnet betrachtet, wenn er die in demselben vorkommenden Lüsternheiten mehr mit den Visionen eines Mönchs, dessen Phantasie durch Entbehrung überreizt ist, als mit den Erinnerungen eines Roué in Vergleich stellt; aber wir glauben nicht, daß jene sieche, unkräftige, in Phantasien schwelgende Sinnlichkeit schöner und erhebender ist, als die Heinse'sche Frivolität. Die Scene, in welcher Wally von ihrem Gemahl, der sich verpflichtet hat, sie nicht zu berühren, und der eben daran ist, sie seinem Bruder zu verkaufen, einen nächtlichen Besuch erhält, ferner die Scene, wo Jeronimo sich unter Lästerung vor ihren Augen erschießt, und die, in der sie sich vor Cäsar nackt ausziehen muß, um eine antiquarische Reminiscenz desselben zu befriedigen, alle diese Scenen sind nichts weiter als ekelhaft, ohne Reiz, ohne Poesie und ohne Verhältniß zu der Charakteristik der Personen oder zur Entwickelung der Handlung. Gerade wie in der Lelia sind die Charaktere embryonisch und die Fabel eine Mosaikarbeit aus verschiedenen Einfällen. Aber wir finden selbst die Lelia ästhetisch nicht so verwerflich, denn Lelia hat wenigstens einen gewissen Stolz und Stenio wenigstens eine Art innerer Entwickelung, während Wally die Zweiflerin siech und unkräftig in sich zusammenfällt, und Cäsar sich als eine hölzerne, leblose Tendenzfigur erweist. Wir finden auch den Mangel an Ernst, die Abwesenheit aller Energie im Denken und Empfinden, in Folge deren die Reflexion ebenso unfertig ist, als die Charaktere, viel bedenklicher, als einen offenen und frechen Angriff gegen Religion und Sittlichkeit.

In einem engen Zusammenhang mit der Wally steht das kleine Drama „Nero", das in demselben Jahre erschien und das zu dem Interessantesten gehört, was Gutzkow geleistet hat. Zwar treffen auch diesen Versuch alle die Vorwürfe, die man gegen die frühern machen kann. Das Drama soll die sittliche Anschauung einer bestimmten Zeit enthalten, die in der Geschichte nicht ihres Gleichen findet, und doch bezieht sich die Satyre alle Augenblicke auf die sittlichen Zustände der Gegenwart. Das ist um so bedenklicher, da

---

brechen von den Völkern behandelt wird." — „Der Tod, das zunehmende Alter ist eine so folternde Grausamkeit des Schicksals, daß ich mich nie entschließen kann, das Gebot der Gottesliebe zu befolgen."

der geistige Inhalt des Ganzen der sogenannte Weltschmerz ist, das Ringen der Individualität gegen Gott, den man als den höchsten Ausdruck der Gerechtigkeit verehren soll, und der doch keine Gerechtigkeit ausübt. Aber ein solches Ringen ist nur denkbar innerhalb einer Religion, die den Begriff Gottes als des höchsten Wesens festgestellt hat, und eine solche Religion war zu Nero's Zeit noch nicht vorhanden. Ferner haben die einzelnen Figuren, wenn wir die Hauptperson ausnehmen, nicht die geringste individuelle Bestimmtheit; sie sind bloße Schemen und Traumbilder, die der Dichter nach Belieben zu Trägern seiner Einfälle und Stimmungen macht. Aus dem Faust hatten die Dichter gelernt, daß man ein glänzendes Drama schreiben könne, ohne irgend einen innern Zusammenhang, ohne Charakterzeichnung und ohne psychologischen Fortschritt; aber sie hatten vergessen, daß man es bei Faust nur darum übersah, weil er die tiefsten Gedanken und die kühnsten Empfindungen in einer ebenso edlen, als glänzenden Sprache enthielt. Im Nero ist die Sprache noch unfertiger, als sonst gewöhnlich bei Gutzkow. Seitenlang muß man sich durch die gedankenlosesten Einfälle durchschlagen, die der Dichter nur dadurch erträglich zu machen gesucht hat, daß er einen Hautgout von Unverständlichkeit hineinlegt. Schon die Knittelverse, in denen das Drama geschrieben ist, lassen einen ästhetischen Eindruck nicht aufkommen, und die Sprünge in den Gedanken und Ereignissen sind so groß, daß man alle Augenblicke den Weg verliert.

Trotz alledem wird man das Drama nicht ohne Interesse lesen. Die Idee, in Nero den Ausdruck der vollendetsten Glaubenslosigkeit darzustellen, die durch den Besitz einer an Allmacht grenzenden Gewalt zu einem wilden Schwindel, zu einer trunkenen Selbstvergötterung gesteigert wird, hat wenigstens als Problem eine größere Berechtigung, als die Nachbildung der Seele eines Dalailama, und wenn man auch vielfach durch Trivialitäten, durch Unklarheiten und durch Gedankensprünge gestört wird, so begegnet man doch von Zeit zu Zeit Einfällen, die auf der Höhe des Problems stehen und die das Nachdenken wie die Empfindung beschäftigen.

Das Jahr 1835 war die Sturm- und Drangperiode in Gutzkow's Leben gewesen. Er hatte sich in ein Gefühl hinaufgeschraubt, dem seine Kraft nicht angemessen war. Man fühlte es bei seinen

Angriffen gegen das Christenthum heraus, daß er fortwährend über seine eigene Kühnheit erschrak; er fügte dann apologetische Redensarten hinzu, die er ebensowenig begründete, als seine Polemik. Nun kam die fulminante Erklärung des Bundestags und ein dreimonatliches Gefängniß hinzu, um ihn vollständig in Verwirrung zu setzen. In einer spätern Ausgabe der „Wally" (1851) fragt er das Publikum:

Hätte sich nicht aus der Wally ein leidlicher Entwickelungsgang prognostiren lassen, wenn man auf zehn Jahre nicht dem Autor einen Todschrekken in die Finger gejagt und ihn gezwungen hätte, in Allem, was er ferner gab, sich gleichsam gegen sich selbst zu verwahren? Wenigstens gedenkt er mit Wehmuth der Nothwendigkeit, daß er sich vor einer so gehässigen Polizeicontrole, wie ihm von Stund' an über seine Feder als Wächter gestellt wurde, in einer wahren Lammesunschuld darstellen sollte, und einige Jahre hindurch den leitenden Faden seines innern bewußten Selbsts im Literaturlabyrinthe fast verlor. —

Wer sich so leicht „einen Todschrecken in die Finger jagen" läßt, wer so leicht „im Literaturlabyrinth das Bewußtsein seines inneren Selbsts verliert," der sollte sich nicht als Reformator geberden. Zu einem Reformator gehört ein eiserner Charakter, der sich von äußeren Verfolgungen oder von dem Haß der Menge ebensowenig einschüchtern, als von ihrem Beifall und ihren Schmeicheleien verblenden läßt. Die vielgeschmähten Philosophen des vorigen Jahrhunderts handelten wenigstens in vollem Glauben, in einer energischen Begeisterung für ihre Idee, die darum nicht weniger intensiv war, weil sie die Form des Hasses, des Spottes und des Hohnes annahm. Sie haben sich durch Bastillen, durch Verfolgungen, Verbannungen, Confiscationen ihrer Bücher u. s. w. nicht einschüchtern lassen.

Wir finden in den poetischen Leistungen der folgenden Jahre in Beziehung auf die Tendenz einen sehr merkwürdigen Abfall. Charakteristisch ist der Roman „Seraphine" (1837), so schlecht er ist. In den Dichtungen der frühern Periode war es wenigstens die Absicht gewesen, das Starke, Große und Gewaltige zu feiern; hier dagegen stellt sich der Dichter mit Bewußtsein die Aufgabe, für das Unbedeutende, Alltägliche und Häßliche das Interesse des Publikums in Anspruch zu nehmen. Es ist das bis zu einem gewissen Grad möglich, und zwar in der humoristischen Form, wenn der Dichter es versteht, hinter einer anscheinend trivialen oder unschönen Außenseite die feinen und tiefen Züge des Seelenlebens

aufzuspüren. Gutzkow ist aber ohne allen Humor, wie ohne alle Freude am wirklichen Leben und an dessen Detail. Seraphine ist eine häßliche, oberflächliche und dabei empfindsame Person, eine Närrin, bei der man vergebens nach einem positiven Zug suchen würde. Und Gutzkow hat sich diesmal nicht täuschen lassen, wie es ihm später in den meisten Fällen widerfahren ist: er weiß, daß sie eine Närrin ist, und nicht geeignet, das Interesse irgend eines Menschen zu erregen. Wenn er sie also trotzdem zu seiner Heldin gewählt hat, so ist dies nur aus jener Umkehr der Poesie zu erklären, auf die wir im Eingang dieses Bandes hingedeutet haben. Er steht auch darin nicht vereinzelt. Laube und Mundt stellten sich in ihren gleichzeitigen Romanen ähnliche Aufgaben; und auch die kleinen Taschenbuchnovellen der gleichzeitigen Schriftsteller verherrlichen das Unbedeutende und Wesenlose. —

Einen bei weitem breiteren Raum nimmt der Roman „Blasedow und seine Söhne" ein (1838), der zwar vom Publikum wenig gelesen, aber von einem großen Theil der Kritik und namentlich von der gesammten Coterie als eine höchst bedeutende Leistung gefeiert wurde. Wir sehen darin ein schlimmes Zeichen, denn gerade Blasedow ist dasjenige Werk, in dem sich Gutzkow's schlechte Seiten am handgreiflichsten und frechsten hervordrängen. Der Anfang ist das Beste. Gutzkow hatte es in dieser Zeit gelernt, was ihm in der spätern Zeit nur selten mißlingt, durch eine gut angelegte Exposition die Neugier des Publikums anzuregen. Schon durch den nur leicht travestirten Namen und durch die Beziehung auf das Erziehungswesen errathen wir eine satyrische Bedeutung. Vater Blasedow hat den Grundsatz in sich ausgebildet, man müsse in den Kindern ihre ersten Neigungen belauschen, weil diese den Grundzug des Charakters und des Talents enthielten, und sie dem nach zu erziehen. So beobachtet er bei dem ältesten seiner Söhne die Neigung, Figuren mit einem Stock oder mit einem Säbel bewaffnet, an die Wand zu kritzeln, kommt dadurch zu dem Resultat, er sei zum Schlachtenmaler berufen, und richtet seine ganze Erziehung nach dieser Voraussetzung ein. Aehnliche sinnlose Experimente stellt er mit allen seinen übrigen Kindern an und entläßt sie eines schönen Morgens mit einigen Groschen ausgestattet in die Residenz, um dort ihren verschiedenen Berufszweigen nachzugehen. Statt dessen ergreifen sie die einzige Lebensbeschäftigung, von der Gutzkow eine bestimmte Vorstellung hat. Sie werden Journalisten, gerathen

in eine Menge bunter, aber uninteressanter Abenteuer und kehren endlich mit leerem Beutel und gebrochenem Geist zu ihrem Vater zurück, mit dem sie gemeinschaftlich nach Aegypten auswandern.

Hier ist nun die Absurdität in der Voraussetzung so handgreiflich, so ungeheuer, daß man nicht versteht, gegen wen eigentlich die Satyre gerichtet sein soll. Sinnlosigkeiten wie die beschriebene hat selbst Blasedow nicht verübt, und dieser ist lange vergessen. Die gegenwärtigen Erziehungssysteme fehlen eher nach der entgegengesetzten Seite; sie generalisiren zu stark. Eine bloße Burleske ist es aber auch nicht, denn die possenhafte Voraussetzung wird ganz ernsthaft, fast tragisch behandelt, und das Stück spielt in der wirklichen Gesellschaft, wenigstens in der Gesellschaft, wie sie sich Gutzkow als wirklich vorstellt, nicht in einer eingebildeten und phantastischen. Uebrigens hat zur Darstellung der Gesellschaft, ja auch nur zu der Beobachtung derselben, Gutzkow kein rechtes Talent. Er hat zwar ein scharfes Auge für die kleinen Schwächen der Menschen, namentlich für die kleinen Sünden der Eitelkeit und für ihre persönlichen unmittelbaren Beziehungen zu ihm selbst oder zu seinen Lieblingshelden; allein sie werden ihm zu wenig objectiv, sie nehmen keine feste Gestalt an, sie zeigen sich immer nur von einer Seite, und zwar von derjenigen, die sich am wenigsten poetisch darstellen läßt. Das gesellschaftliche Leben, welches er schildert, entspricht daher nicht dem Leben der wirklichen Gesellschaft, wenigstens nur den ganz verbildeten Kreisen derselben, in denen keine Spur von Leben, Natur, Physiognomie und Bewegung geblieben ist. In späterer Zeit haben darin seine Anschauungen etwas gewonnen.

Das Widerwärtigste in diesem Roman ist der Charakter des Haupthelden, des Schlachtenmalers; um so widerwärtiger, weil er der Vater einer ganzen Reihe Gutzkow'scher Helden ist, die uns in den Dramen, wie in den „Rittern vom Geist" begegnen, wie er selber auf Wilhelm Meister als seinen Ahnherrn und auf Hermann in den „Epigonen" als seinen Seitenverwandten hinweist. Er ist ein eingebildeter Geck und ein frecher Mensch, der die unverschämtesten Gaunereien verübt, lügt und betrügt, und bei dem von Rechtsgefühl und von Ehre nur so viel zurückgeblieben ist, wie es zu seinen endlichen Interessen stimmt. Und diesmal kann man den Dichter von der Mitschuld seines Helden nicht freisprechen; denn wenn er auch nicht Alles, was dieser thut, rechtfertigt, so hat er doch im Ganzen in ihm sein Ideal geschildert, den vollkommenen Gentleman

des 19. Jahrhunderts, der zugleich Genie und Weltmann ist. Solche unfertige, halbgebildete, aber anmaßende und freche Schwätzer, wie der Schlachtenmaler, haben uns zuerst unsern Styl, unsere Dialektik und unsere Empfindung verdorben, sie haben dann in den Zeiten der Revolution als herumreisende Ritter vom Geist die Begriffe des Volks verdreht, und fassen jetzt das Leben von dem höhern Standpunkte der Diplomatie auf.

Daß Gutzkow sich endlich dem journalistischen und belletristischen Treiben entzog und sich dem **Theater** zuwandte, ungefähr in derselben Zeit, wo auch die ersten Stücke von Laube und Hebbel erschienen, war ein anerkennenswerther Fortschritt in seiner Entwicklung und selbst ein Gewinn für unsere Literatur, so sehr auch das Theaterpublikum im Ganzen durch die Mischung von hohlem Pathos und frivolen Tändeleien in diesen Dramen corrumpirt worden ist. Gutzkow war zwar sehr unfertig in seiner Bildung, in seinen allgemeinen Kenntnissen, in seinem Styl, in seiner Logik, als er sein Wirken für's Theater begann, aber seine Bildung stand doch immer noch weit höher, als die der gewöhnlichen Fabrikarbeiter, die damals mit ihren Stücken die Bühne anfüllten, da sich die sogenannte geistreiche Literatur aller praktischen Thätigkeit entzogen hatte. Wenn dadurch nichts Anderes erreicht wäre, als daß die Theaterdirectoren sich daran gewöhnt hätten, die dramatischen Dichter als Männer von Ansehen und Gewicht zu behandeln, so wäre das schon hoch genug anzuschlagen; allein der Einfluß ist noch weiter gegangen. Um in der neuen Sphäre seiner Thätigkeit anerkannt zu werden, regte Gutzkow fortwährend zu einer neuen Besprechung des Theaters an und trug dazu bei, es zu einer Volkssache zu machen, und durch diese Wechselwirkung der Dichter, der Kritik und des Publikums ist wenigstens eine lebendigere Bewegung in das Theater gekommen, wenn die Leistungen auch immer noch nichts weniger als musterhaft genannt werden können. Heinrich Laube kommt darin vielleicht ein noch größeres Verdienst zu, als Gutzkow. Er war weniger unruhig in seinem journalistischen Treiben, weniger raffinirt in seinen Beziehungen zur Zeit und eifriger in seinem Studium der Technik, das ihn daher auch mit Recht in eine directere Beziehung zur Bühne gebracht hat. Mit Gutzkow hat man zwar auch den Versuch gemacht, ihn dauernd bei der tech-

nischen Leitung der Dresdner Bühne zu betheiligen, allein dieser Versuch ist völlig gescheitert, weil Gutzkow bei aller Empfindlichkeit äußern persönlichen Einflüssen zu leicht zugänglich war, um einen consequenten Plan durchzuführen, während Laube in Wien unstreitig eine heilsame Wirkung ausübt.

Eine Zeit lang war in der That die Hoffnung vorhanden, jüngere Talente würden sich derselben Richtung anschließen, und das Theater, der Routine des gewöhnlichen Publikums entzogen und von den gebildeten Classen des Volks geleitet, würde einen neuen bedeutenden Aufschwung nehmen. Diese Hoffnung wurde am lebhaftesten im Jahre 1846, wo der „Uriel Acosta", die „Karlsschüler", die „Valentine" und die „Maria Magdalene" ein so vielseitiges Interesse im Publikum erregten. Indeß diese Hoffnungen sind getäuscht worden, und man würde wenigstens voreilig sein, wenn man der bald darauf eintretenden Revolution allein die Schuld beimessen wollte. Es war doch in dieser neuen künstlerischen Thätigkeit etwas Gemachtes und Erzwungenes, das auf die Dauer nicht Stich halten konnte.

Wir müssen wenigstens einen Augenblick wieder auf Laube zurückgehen, obgleich auch hier unsere Darstellung flüchtiger sein wird, da es uns vorzugsweise darauf ankommt, die künstlerische Individualität Gutzkow's und in ihr ein Bild von den Schwächen der Zeit zu schildern.

Entschiedener als irgend einer der neuern deutschen Dramatiker, geht Laube von der französischen Schule aus. Wir wollen ihm das nicht im Geringsten zum Vorwurf machen; im Gegentheil waren die Vorzüge des französischen Theaters vor dem unsrigen so augenscheinlich, wenigstens in der Form, daß gewissermaßen jeder deutsche Dichter die Verpflichtung fühlen mußte, diese Form zu studiren, natürlich mit dem Vorbehalt, ihr einen nationalen Inhalt unterzulegen; und so finden wir denn auch in Laube's Stücken viele Momente, die specifisch deutsch sind, ja in denen die schwachen Seiten des deutschen Wesens mehr als wünschenswerth hervortreten. Aber in der Form seiner Intrigue, in der Schürzung des Knotens und selbst in der äußerlichen Darstellung der Charaktere gehört er ganz der französischen Schule an.

In zweien seiner Stücke tritt diese Schule am deutlichsten her-

vor, in „Monaldeschi“ und „Rococo.“ Das erste Stück hat zwar eine etwas romantischere Färbung, als die historischen Tableaux von Dumas u. s. w., aber der Organismus des Kunstwerks ist der nämliche; die Spannung der Ereignisse ist die Hauptsache, und das Verhältniß der Charaktere zu denselben ist secundärer Natur. An sich ist dagegen gar nichts einzuwenden, doch wird diese Form nur dann einen befriedigenden Eindruck machen, wenn in den socialen Begriffen eine gewisse Gleichförmigkeit herrscht, und wenn man nicht versucht wird, über die Natur der Individualitäten, die sich in den Ereignissen geltend machen, weiter nachzudenken. Darin ist der Franzose, der Italiener, der Spanier glücklicher, als der Deutsche. Wir werden zu wenig von einem gemeinsamen Boden sittlicher Voraussetzungen getragen, um nicht bei jeder Individualität der Versuchung zu verfallen, in ihr eine neue eigenthümliche sittliche Weltanschauung aufzubauen. Dieser Versuchung kann auch Laube selten widerstehen, und es tritt dadurch ein Mißverhältniß ein, indem seine Charaktere aus dem Organismus der Handlung hervorgehen sollen und ihm doch widerstreben. Ganz eigenthümlich ist das Verhältniß im Rococo. Der Dichter hat nach einer französischen Novelle gearbeitet und hat sich offenbar die Mühe gegeben, ebenso leichtsinnig zu schreiben, wie die französischen Lustspieldichter. Nun macht sich aber doch beständig die deutsche Natur bei ihm geltend, er motivirt, er charakterisirt, er läßt sich in breitere Ausführungen ein, und eben dadurch tritt die Unsittlichkeit viel greller und beleidigender hervor, wie bei den Franzosen. Man vergleiche z. B. ein Stück wie Les demoiselles de St. Cyr mit Rococo. In dem ersten ist der ganze Ton so leichtsinnig und frech, daß er uns amüsirt, daß wir gar nicht zu der Frage Zeit haben, ob denn in der Handlung wirklich von Menschenverstand die Rede ist. Zu dieser Frage werden wir aber im Rococo alle Augenblicke gedrängt, obgleich es in seiner Composition viel besser ist, als das Stück von Dumas, und wir müssen fast immer mit Kopfschütteln antworten. Einen Charakter wie denjenigen, den Laube in seinem Marquis intentionirt hat, können wir Deutsche nicht zeichnen; er ist uns so fremdartig, daß wir durch die Mühe, ihn uns durch ausführlichere Motivirung zu verdeutlichen, ihn nur noch immer fremdartiger machen. Ein solcher Zug ist hier z. B. die Neigung des Marquis, seinen Bedienten fortwährend zu prügeln und zu mißhandeln. Ganz dasselbe gilt von dem Abbé.

In den übrigen Stücken tritt die französische Schule weniger hervor. Die „Bernsteinhexe" ist aus einer Stimmung hervorgegangen, die zu keiner dramatischen Gestaltung befähigt. Laube hat das selber ganz richtig in der Vorrede ausgeführt, wie denn überhaupt seine Vorreden, wenn man von den darin vorkommenden Persönlichkeiten absieht, fast immer interessant und lehrreich sind, weil er seine Poesie in denselben nicht in Combinationen der höhern Metaphysik hinaufzuschrauben sucht, sondern sich über seine individuelle Thätigkeit und über seine technischen Mittel ausspricht. Er hat über die Art und Weise, von der Bühne aus auf das Publikum zu wirken, ohne auf gemeine Effecte zu speculiren, sehr ernsthafte Studien gemacht, wie es ein Talent zweiten Ranges thun muß, und wie es auch das wirkliche Genie thun sollte; und wenn er sich dabei auch häufig zu sehr in Aeußerlichkeiten verloren, und über dem Detail das Große und Wesentliche übersehen hat, so hat er doch die dramatische Kunst dadurch um viele treffende Beobachtungen bereichert. Seine Dramen, „Struensee", „Gottsched und Gellert", die „Karlsschüler", „Prinz Friedrich", sind zwar nicht musterhaft, denn sie verrathen nichts von jenem mächtigen Strom der Empfindung, die alle die kleinen Hindernisse und Nebenrücksichten unaufhaltsam mit sich fortreißt, aber sie sind geschickt gemacht und eine wirkliche Bereicherung des Theaters gewesen. Sie sind auch nicht ohne Nutzen für die Schauspieler. Unsere modernen Dichter haben durch ihre liederliche Charakterzeichnung die Schauspieler so verhätschelt, daß fein und sauber ausgeführte Charakterbilder kaum mehr einen Darsteller finden. An unausgesetzte mechanische Declamation oder an grillenhaftes Wesen gewöhnt, das der Willkür einen ganz beliebigen Spielraum läßt, sind unsere Künstler viel zu bequem geworden, sich mit liebevollem Studium in die Details einer wahr empfundenen Persönlichkeit hineinzufühlen und hineinzudenken. Laube ist wenigstens durch zweierlei den Schauspielern entgegengekommen, er hat immer sehr deutlich herausgestellt, was er mit seinen Charakteren im Allgemeinen wollte, und er hat sich sehr genau und gründlich diese allgemeinen Intentionen in Bezug auf die wirkliche Darstellung vergegenwärtigt.

Von seinen Stücken ist nur den „Karlsschülern" ein glänzender Erfolg zu Theil geworden. Daß hier der Stoff wesentlich dazu beigetragen hat, ist dem Dichter nicht entgangen. Daß im Allgemeinen eine Künstlernatur eben ihrer Reizbarkeit wegen der

dramatischen Behandlung widerstrebt, haben wir schon im Früheren auseinandergesetzt; aber da ein Drama um so mehr wirken wird, je nationaler der Stoff ist, den es behandelt, und da in der neuern Zeit in Deutschland fast nichts so allgemeines Interesse erregt hat wie unsere Kunstgeschichte, so darf man eine solche Wahl des Stoffes dem Dichter nicht verargen.

Der Conflict, der den Karlsschülern zu Grunde liegt, ist, abgesehen von seiner Durchführung, ein allgemein menschlicher. Der Geist, in welchem sich die aufgehende Sonne einer neuen Zeit spiegelt, wird in eine nothwendige Opposition gegen die bestehenden Zustände getrieben, so gut wie ein politischer Idealist, und es fragt sich nur, ob er diesen Conflict mit Anstand zu lösen, oder mit Anstand ihm zu unterliegen weiß.

In einer strebsamen und gläubigen Zeit wird sich der Dichter wie sein Publikum entschieden auf Seiten der neuen Richtung stellen. Bei Schiller ist die ideale Welt die allein berechtigte; wenn sich durch innere Dialektik die Schwächen derselben offenbaren, so ist das halb unbewußt und wider den Willen des Dichters; die Selbstkritik hinkt in spätern Briefen nach. Seitdem hat die Reflexion sich theils vom psychologischen Standpunkt, nach dem eigentlich eine jede Individualität berechtigt sein sollte, theils vom historischen, in die früher mit naivem, einfachem Glauben aufgefaßten Thatsachen eingewühlt. Man hat den Nutzen, den die Menschheit aus der Hierarchie und dem Absolutismus gezogen hat, so lange in's Auge gefaßt, und sich über die Einseitigkeit im Princip der Freiheit soviel Gedanken gemacht, daß man zuletzt nicht mehr recht hat unterscheiden können, auf welche Seite man sich stellen sollte.

Diesen „höhern" historischen Standpunkt, auf dem das junge Deutschland seiner Natur nach ankommen mußte, hat Laube fast in sämmtlichen Dramen hervorgekehrt. Selbst in der „Bernsteinhexe" stellt sich der Hauptbösewicht auf einen höhern, mystischen Standpunkt, die Eigenschaft des Hexens zu beurtheilen, und kommt dabei auf Vorstellungen, die seiner Zeit, dem siebzehnten Jahrhundert, so fremd als möglich waren. Wenn man früher die Brutalität des Herzogs von Würtemberg gegen Schiller und Schubart, des König Friedrich Wilhelm gegen seinen Sohn und Katte mit der Sicherheit einer jugendlichen Entrüstung verurtheilt hatte, so kommt nun die an geschichtsphilosophischen Doctrinen geschulte Reflexion und überlegt, daß in jener fürstlichen Eigenmächtigkeit doch der wesentliche

Kern der neuen Staatenbildung gelegen hat, daß von der Freigeisterei des jungen Poeten und des jungen Prinzen sehr viel Gefahr für die sittliche Cultur des Zeitalters zu fürchten gewesen sei. Diese höhere Auffassung der Geschichte, die unserm Zeitalter angehört, verlegt Laube durch eine unhistorische Anticipation in den Geist jener Fürsten; er läßt Katte nicht wegen eines Disciplinarvergehens hinrichten, sondern als einen gefährlichen Menschen, dessen frivole Gesinnung mit der sittlichen Grundlage des preußischen Staats nicht in Einklang hätte gebracht werden können; und er ist nahe daran, Schiller aus demselben Motiv höherer Staatsraison den Kopf abschlagen zu lassen.

Es macht einen höchst unangenehmen Eindruck, historische Thatsachen, die man in der Geschichte in ihrer Nothwendigkeit, also in ihrer relativen Berechtigung, sehr wohl begreifen kann, auf der Bühne, wo nur das allgemein menschliche Gefühl angeregt werden darf, durch eingeschwärzte unhistorische Motive beschönigt zu sehen. Jene Fürsten haben keineswegs aus geschichtsphilosophischen Ueberzeugungen, aus Gründen der Staatsraison, so gehandelt, wie sie handelten, sondern auf Antrieb einer despotischen Natur, die an sich für gewisse Zeiten sehr zweckmäßig ist, die aber in diesem Fall von dem gesunden menschlichen Gefühl nur in ihrer Abscheulichkeit gefaßt werden kann. Laube hat das selbst empfunden, und mit einer gewissen Aengstlichkeit Motive über Motive hervorgesucht, um das Schroffe des Gegensatzes zu mildern. So geht er z. B. im „Prinz Friedrich" auf das Materielle des Streits ein, auf die calvinistische Lehre von der Gnadenwahl, die der König als staatsgefährlich bei seinem Sohn nicht dulden kann, und läßt dann die Versöhnung dadurch eintreten, daß Friedrich erklärt, er sei kein Calvinist. Dann wird für die ärgste Verletzung des menschlichen Gefühls, die Hinrichtung des Freundes vor den Augen Friedrich's, der General Grumkow zum Sündenbock gemacht, um den König wider das Zeugniß der Geschichte zu reinigen. Am auffallendsten ist es mit Doris Ritter, die am Pranger ausgepeischt wurde, aus keinem andern Grunde, als weil der Prinz sie liebte; das arme Weib muß nun hier erkennen, daß sie, wenn auch unschuldig, zum Wohl des Staats gelitten hat, und die väterliche Hand küssen, die ihr in wohlwollender Absicht diese Züchtigung hat angedeihen lassen.

So darf man nicht empfinden. Wir müssen aufrichtig gestehen, daß uns der in Zorn gesetzte, eigenmächtige König, der Recht und Ge-

setz mit Füßen tritt, um seine Leidenschaft zu befriedigen, viel lieber ist, als dieser wohlwollende Denker, der mit einer gewissen Rührung zu Katte sagt: es thut mir leid, aber es geht nicht anders. In jenem Uebermaß des Zorns kann man eine Kraft erkennen, die, wenn auch jetzt auf dem Irrwege, unter Umständen sehr heilsam wirken kann; jene reflectirte Tyrannei dagegen ist empörend.

Sie ist aber auch unwahr. Ein Mann von der Bildung und dem tiefen Gefühl, wie Laube seinen König von Preußen und seinen Herzog von Würtemberg schildert, kann nicht solche Acte roher Brutalität begehen, wie wir hier an sie glauben sollen. Indem Laube die Anschauungsweise seiner eignen Zeit in die Anschauungsweise der Zeit verlegt hat, in der jene Thaten geschehen sind, hat er sie dadurch unmöglich gemacht. Ein Herzog, der mit seiner Gemahlin solche Gespräche führt, wie Laube sie ihm in den Mund legt, kann nicht auf die wahnsinnige Idee kommen, einem Dichter den Kopf abschlagen zu lassen, weil er eine gefährliche Tragödie geschrieben hat. Dieser Widerspruch liegt schon in der Sprache. Die Sprache einer Zeit ist der sicherste Ausdruck ihrer Empfindungsweise. Man lese ein beliebiges Rescript von Friedrich Wilhelm, und man wird Alles glaublich finden, was er gethan hat; dieser philosophirende König dagegen mit Reflexionen, die eine tiefangelegte Bildung voraussetzte, und dazu der Corporalstock sammt dem Staupbesen und den Spießruthen — das stimmt nicht.

Selbst durch die Lösung, die Laube versucht, bringt er den Charakter seines eigentlichen Helden — denn Schiller selbst ist nur leidende Figur, eine interessante Persönlichkeit, an der herumgehandelt wird — in einen neuen Widerspruch mit sich selbst. Warum will der Herzog den jungen Dichter hinrichten lassen? Weil er ihn nicht als isolirte Erscheinung, sondern als Symptom von dem Geiste einer neuen, revolutionären Zeit betrachtet, die, wenn man nicht mit Feuer und Schwert dem Uebel auf den Leib geht, die Menschheit in eine neue Barbarei stürzen muß. Und wodurch wird er bestimmt, sein Vorhaben aufzugeben? Dadurch, daß der Erfolg ihm Recht giebt, daß durch die enthusiastische Aufnahme der Räuber von Seite des Mannheimer Publikums sich klar herausstellt, wie allerdings jenes subversive Gedicht nicht als vereinzelte Erscheinung, sondern als das Symptom der subversiven Zeittendenzen zu begreifen ist. — Das ist doch eine handgreifliche Inconsequenz. —

Ehe wir auf eine Analyse der einzelnen Stücke von Gutzkow eingehen, werfen wir vorher einen Blick auf den Gesammteindruck. Zwei Vorzüge vor den frühern Bühnenarbeiten drängen sich augenblicklich auf. Einmal ist ihnen der Charakter der modernen Bildung aufgeprägt, und wenn dieser auch häufig oder meistentheils wie Verbildung aussieht, so dürfen wir doch nicht erst von unseren gewohnten Vorstellungen und Ideen abstrahiren; wir finden uns augenblicklich darin zu Hause, und kommen sogar dem Dichter zu Hülfe, wenn er schwach motivirt, weil wir seine Anspielungen augenblicklich verstehen. Ferner ist er in der Regel sehr geschickt in der Exposition. Bei der Exposition kommt es darauf an, die Aufmerksamkeit und Neugier des Publikums zu erregen, gleichviel durch welche Mittel, denn bei diesen äußerlichen Voraussetzungen gestehen wir dem Dichter eine große Freiheit zu; sodann von der Situation der Personen, die uns während des Stücks beschäftigen, und von ihren hervortretenden Eigenschaften ein klares und anschauliches Bild zu geben; endlich in unserer Seele die Stimmung anzuregen, in der wir das ganze Drama aufzufassen haben. Alles Dreies versteht Gutzkow sehr wohl, und wenn ihm das Letzte zuweilen mißlingt, so liegt das nur darin, daß er sich die sittliche Grundempfindung des Stücks selber nicht klar gemacht hat. Allein ein solches Mißverhältniß merkt man erst zum Schluß des Stücks oder bei der Lectüre, und so kommt es, daß im Allgemeinen der Anfang der Gutzkow'schen Dramen auf das Publikum einen befriedigenden Eindruck macht, und daß sie überhaupt bei der Aufführung besser gefallen, als bei der Lectüre. Dieses Talent, verständig zu exponiren, vorzubereiten und zu spannen, ist zwar in unserer Zeit, weil es wenigstens zum Theil durch Bildung und Reflexion erworben werden kann, viel häufiger verbreitet, als die eigentlich dramatische Kraft, Leidenschaften zu schildern und die Ereignisse zu einer großen Katastrophe zusammenzudrängen: aber es ist bei Gutzkow in einem höhern Grade vorhanden, als bei den meisten seiner Mitbewerber um die Gunst des Publikums; und dieses Verdienst ist es auch wohl hauptsächlich, was seinen Dramen wenigstens eine vorübergehende Stelle auf unsern Bühnen verschafft hat. Freilich kommt noch etwas Anderes dazu, was mehr die Masse anzieht, während es die Gebildeten beleidigt, nämlich seine Virtuosität in Theatereffecten. Unter Effect versteht man die Anwendung solcher Reizmittel, die weder aus der Natur der Handlung oder der Cha-

raktere, noch aus der leitenden poetischen Stimmung entspringen, die man aber ausgiebt wie geprägten Münzen, weil sie der Menge geläufig sind und von ihr unter allen Umständen bereitwillig angenommen werden. In solchen Effecten ist Gutzkow sehr erfinderisch, obgleich sie gewöhnlich der rohesten Art sind: Kotzebue und Meyerbeer sind wahre Kinder gegen ihn. Wir wollen die großen Abgänge, die Gruppen, die Anwendung von Instrumentalmitteln und Decorationen ganz bei Seite lassen und nur auf Einzelnes aufmerksam machen, denn von Vollständigkeit kann hier überhaupt keine Rede sein, weil wir sonst aus jedem seiner Stücke so ziemlich ein Dutzend Stellen anführen müßten. So werden z. B. in einer Scene in „Werner" die Kerzen ausgelöscht. Plötzlich schwankt an der geöffneten Flügelthür eine dunkle Gestalt, in einen weißen Mantel gehüllt, vorbei und schleicht sich am Hintergrund vorüber. Gutzkow ist in diesen Anweisungen an den Decorateur sehr ausführlich, wie er denn überhaupt in seinen Parenthesen fast Werner überbietet. Wir vermuthen in jener finstern Gestalt irgend einen Mörder, ein Präsident, der sich in der Scene befindet, ruft ihn erschrocken an, da ergiebt es sich, daß es sein Schwiegersohn ist, in dessen Besuch nichts Ungewöhnliches liegt, als nur die auffallende Stunde. Der Präsident fragt ihn, was er will, darauf antwortet Heinrich (fast dämonisch): „Es wird zu spät, die Kinder müssen schlafen gehen". So etwas verfehlt bei der Menge seinen Eindruck niemals, denn nachdem man sich darüber beruhigt hat, daß jene finstere Gestalt kein Mörder ist, kommt man zunächst auf die Vermuthung, der Held sei plötzlich verrückt geworden, und auch das ist ein interessanter Zustand. Ein anderer Dichter würde vielleicht in der That sich durch diesen Effect haben bestimmen lassen, in der psychologischen Consequenz weiter zu gehen, aber Gutzkow ist mit dem einmaligen Effect vollkommen zufrieden. Nachdem der grelle Mantel und jene ominöse Redensart ihre Wirkung gethan, unterhalten sich die beiden Herren mit einander, wie zwei vernünftige Menschen in der gegebenen Lage sich ungefähr unterhalten würden; der weiße Mantel und die unglückseligen Kinder, die schlafen wollen, bleiben ruhig bei Seite. Aehnliche nachtwandlerische Scenen, die zu der Stimmung des übrigen Stücks ungefähr in demselben Verhältniß stehen, wie der Schlittschuhlauf im „Propheten" oder der Nonnentanz in „Robert der Teufel", treffen wir bei Gutzkow öfters. So begegnet es ihm fast regelmäßig, daß sein Pathos an

einer falschen Stelle eintritt, und man kann jedesmal, wenn einer seiner Theaterhelden in den Vordergrund tritt, die Arme ausbreitet und die Stimme erhebt, voraussetzen, daß er etwas unerhört Dummes, etwas, was weder zu der Situation paßt, noch an sich einen Sinn hat, sagen wird. Gutzkow hätte Verstand genug, um das selber einzusehen, aber er ist der Sclave des Effects. Wenn ihm eine volltönende Phrase, z. B. „für die Freiheit schwärmen, heißt an den Himmel glauben; für die Freiheit träumen, heißt wachen für die Ewigkeit", über die Zunge kommt, so hört alle Kritik bei ihm auf, er berauscht sich an dem sonoren Klang der banalsten Redensart, und ist mehr entzückt, als selbst das Publikum der Galerien. — Viel natürlicher ist bei ihm die Sentimentalität, denn er ist eigentlich überhaupt eine weiche Natur. Er wirkt daher mit einem Eifer, hinter dem Kotzebue und Iffland bei weitem zurückbleiben, auf unsere Thränendrüsen. Bei Iffland ist doch ein realer, in wirklichen Verhältnissen gegebener Grund des Kummers und der Thränen, bei Gutzkow nur ein eingebildeter oder krankhafter.

Wenn nun Gutzkow's Exposition in der Regel einen befriedigenden Eindruck macht, so scheitert er gewöhnlich schon da, wo das erregende Motiv des Stücks, die Leidenschaft, welche die Katastrophe herbeiführen und sich dann gegen den Helden selbst wenden soll, eintritt. Bei dem ächten Dichter geht das erregende Motiv aus der Natur der Verhältnisse und aus der Bestimmtheit der Charaktere hervor. Gutzkow aber wählt gewöhnlich ein recht künstliches, außer aller Berechnung liegendes Motiv. Wir werden fast bei jedem einzelnen Stück Gelegenheit haben, darauf aufmerksam zu machen. Hier wollen wir nur ein Beispiel vorausgreifen. In dem Stück: „Ein weißes Blatt" hat der Held längere Zeit mit einer jungen Dame zusammen gelebt, und diese hat sich in ihn verliebt, ohne daß er es merkt. Er selber ist bereits verlobt und im Begriff zu seiner Braut abzureisen, um sie zu heirathen. Indem er sich von der Erstern verabschiedet, giebt diese ihm noch ein Stammbuchblatt mit, und er verspricht, sobald er einen Augenblick Ruhe haben wird, etwas darauf zu schreiben und es ihr zuzuschicken. Dieses weiße Blatt ist nun das erregende Motiv. Indem der junge Mann sich darauf besinnt, was er eigentlich Passendes darauf schreiben soll, wird er dadurch veranlaßt, über die Natur seines Verhältnisses zu dem jungen Mädchen lebhafter nachzudenken, als er bisher in der Zerstreuung gethan, und kommt endlich zu dem Resultat, er sei

in sie verliebt. An sich ist das Motiv gar nicht ohne Feinheit erdacht, und würde uns in einem Lustspiel, wo keine ernsten, sittlichen Verhältnisse vorliegen, wohl anziehen können; im Drama dagegen, wo ein viel wichtigerer Conflict vorliegt, der Conflict zwischen Pflicht und Neigung, werden wir durch einen so gesuchten, raffinirten und eigentlich außerhalb aller Wahrscheinlichkeit liegenden Zug um so mehr gestört und verwirrt, als der Dichter ihn durch recht grelle, stark aufgetragene phantastische Farben hervorhebt.

Der Grund, warum Gutzkow in der Wahl seines Motivs gewöhnlich fehl greift, liegt darin, daß er es in seinen Charakteren nicht findet. Seine dramatische Charakteristik ist sehr schwach. Es fehlt ihm keineswegs an Talent zur Beobachtung; er hat viele kleine Züge aufgefaßt, die sich zur Ausführung eines tüchtig angelegten Charakterbildes wohl verwenden ließen, aber diese Züge sind auch das Einzige, was er weiß. Um einen wirklichen Charakter für das Drama zu schaffen, fehlt ihm der Muth und die Entschlossenheit. Jean Paul sagt einmal in seiner „Vorschule zur Aesthetik": „Wenn ein Dichter in Beziehung auf einen seiner Charaktere zweifelhaft darüber ist, ob er ihn in einem gegebenen Falle wird Ja oder Nein sagen lassen, so werfe er ihn weg, es ist eine dumme Leiche." Dieser Ausspruch ist vollkommen richtig und enthält das Verdammungsurtheil über Gutzkow's sämmtliche Charaktere; denn Gutzkow weiß nie, ob seine Helden in einem bestimmten Falle Ja oder Nein sagen werden, sie sind dazu viel zu weitsichtig und werden von zu verschiedenartigen Motiven bestimmt; sie sind in der Wahl derselben rathlos, und der Zufall oder die Caprice muß den Ausschlag geben. Gutzkow hat auch ein geheimes Bewußtsein über diese Schwäche, aber was das Sonderbarste ist, er empfindet sie als einen Vorzug, er blickt auf die Charakterbilder früherer Dichter, die von einer Leidenschaft oder von einer Idee bestimmt wurden, als auf die Sclaven des kategorischen Imperativ mit einer gewissen Geringschätzung herab und glaubt dem Ideal des Lebens viel näher zu stehen, wenn er verschiedenartige und widersprechende Motive walten läßt. Es liegt darin eine leicht erkennbare Verwechselung der Begriffe. Allerdings wird der ächte Dichter, der seine Charaktere aus vollem Holze schneidet, nicht wie Calderon oder Corneille bei einer einfachen, abstracten Eigenschaft stehen bleiben, er wird vielmehr die Fülle des Lebens auch in den Einzelnen zu geben suchen, und wird für den Sieg der Leidenschaft oder der Idee ein um

so größeres Interesse erregen, je reicher und mannigfaltiger die Natur ist, die besiegt wird. Aber der Sieg muß erfolgen und er muß mit einer Gewalt erfolgen, die uns überzeugt, die keinen weitern Zweifel übrig läßt. Im wirklichen Leben zerfällt zwar der Kampf der Seele in eine Reihe kleiner Katastrophen; der dramatische Dichter aber muß die Energie haben, diese Reihe zu einer einzigen gewaltigen Katastrophe zusammen zu drängen. Man mag gegen den kategorischen Imperativ, den Fanatismus oder die souveraine Leidenschaft spotten, so viel man will, alle diese Regungen sind unstreitig sehr einseitig, denn sie schließen andere gleichfalls berechtigte Motive aus; aber diese Einseitigkeit ist unvermeidlich, wenn von einem Charakter im Leben wie im Drama die Rede sein soll. Gewiß hat ein Familienvater, der im Besitz einer braven Frau und sieben Kinder ist, der außerdem noch eine blinde Mutter und einen gelähmten Vater zu versorgen hat, die heilige Verpflichtung, diese zu erhalten. Nun ist er vielleicht Richter, oder wir wollen sagen, Administrativbeamter; man droht ihm mit Absetzung, wenn er sich nicht zu einem pflichtwidrigen Schritt verstehen will. Mit seiner Absetzung sind seine Frau, die sieben Kinder, die blinde Mutter und der gelähmte Vater dem schrecklichsten Elend ausgesetzt. Er kann sich noch dazu sagen: Wenn ich den Schritt nicht thue, so thut ihn ein Anderer. Das ist Alles vollkommen richtig, und es ist ein ernster Conflict vorhanden. Die Erfüllung der Pflicht ist mit tiefem Schmerz und einer gewissen innern Selbstentzweiung verbunden, und gerade bei einem starken und edeln Charakter. Wer sich aber dadurch zweifelhaft machen läßt, ob er seine Pflicht erfüllen soll, dem mag man im Leben verzeihen, wenn man ihm auch nicht mehr die Hand reicht, für's Drama ist er unwiederbringlich verloren. Denn im Drama wollen wir den moralischen Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung sinnlich verfolgen. Wenn aber die sittlichen Motive und die Leidenschaften nicht mehr zwingender Natur sind, wenn man in jedem beliebigen Augenblick das sittliche Motiv wegraisonniren, die Leidenschaft durch Verstand beschwichtigen kann, dann ist eine innere Nothwendigkeit des Causalnexus nicht mehr vorhanden, es giebt keine Schuld und kein Schicksal mehr, es ist vollkommen gleichgültig, was geschieht, und es wird jener weiche Rührungsbrei der Tragikomödie daraus, der nur noch alte Weiber fesseln kann, jene alten Weiber, die über die Anschauung des Uriel Acosta in Thränen zerflossen sind.

Wir sagten vorher, daß Gutzkow der poetische Muth und die Entschlossenheit fehlt, einen wirklichen Charakter zu schildern. Er nimmt sehr häufig einen kühnen Anlauf, aber mitten auf dem Wege erschrickt er plötzlich und bleibt unentschlossen stehen. Wir könnten das in vielen kleinen Zügen verfolgen; wir wollen nur ein Beispiel angeben. Patkul soll eben in Folge der niedrigen Rachsucht Karls XII. erschossen werden, und die Bitterkeit des Todes wird ihm noch dadurch geschärft, daß er von seinen eigenen Landsleuten, für deren Freiheit er sein Lebelang gekämpft hat, erschossen wird. Empört über diese Rohheit, wendet sich sein innigster Freund und Verehrer „mit glühender Leidenschaft" an den schwedischen Officier und spricht: „O sagen Sie Ihrem nordischen Karl —." Nun erwartet man, um so mehr, da die Tragödie eben geschlossen wird, ein recht scharfes, rücksichtloses Urtheil, wie es einem genauen Freunde in einem so leidenschaftlichen Moment, wo doch einmal alle Rücksichten schweigen, geziemt; aber was läßt Herr von Einsiedel dem nordischen Karl sagen? „Daß man sein militairisches Genie neben das Alexander's stellen wird." Und erst nachdem er dieses Compliment gemacht, ermuthigt er sich zu der Bemerkung: „Aber dieser Haß u. s. w." Wer in solchen Augenblicken seinen gerechten Fluch zurückhält, um vorher ein Compliment zu machen, der mag ein großer Weiser und ein Philosoph sein, aber ein dramatischer Charakter ist er nicht; und ein Dichter, der so etwas an den Schluß seiner Tragödie stellt, ist jedenfalls kein dramatischer Dichter.

Allein selbst die falsche Wahl des erregenden Motivs und die davon herrührende Verzerrung der Katastrophe ist noch nicht das Schlimmste an Gutzkow's Dramen; es ist das vielmehr die vollständige Abwesenheit aller richtigen sittlichen Empfindung, alles unzweifelhaften Urtheils über die Würdigkeit oder Unwürdigkeit der Personen und Handlungen. Darum ist der Schluß der Stücke, in denen diese sittliche Basis frei hervortreten und sich über die Einseitigkeit der einzelnen Helden und Thaten erheben soll, stets das Schlechteste in seinen Stücken. Nirgend tritt die gemeine Speculation auf die niedrigen Empfindungen der Menge so deutlich hervor, als zum Schluß. Von einer Ermannung unsers erregten Gefühls, von einer sittlichen Erhebung und Läuterung ist keine Rede; es verbreitet sich eine allgemeine physiognomielose Rührung, und auch das naivste Gemüth bleibt unbefriedigt und zweifelhaft.

Diesem Inhalt entspricht der Styl der Dramen. Gutzkow schreibt nicht ohne Gewandtheit, so lange er vorbereitet, so lange er kleine Charakterelemente herbeiführt; wenn er sich aber zum Gefühl steigert, wenn er witzig wird, oder sich in Bildersprache verliert, so erreicht die Geschmacklosigkeit einen Grad, den man bei keinem Dichter irgend einer Nation wieder antrifft. Die Bilder kommen ihm nicht natürlich, sie gehen nicht aus der Situation hervor, sondern er bereitet sie künstlich, weil er weiß, daß dergleichen zur Poesie gehört. Das Theaterpublikum fühlt das nicht so bestimmt heraus, obgleich es dunkel empfindet, daß etwas nicht richtig ist; daß aber auch ernsthafte Kritiker, z. B. Rosenkranz, sich durch diesen ganz unerträglichen, sinnlosen Schwulst, durch diese Rohheit in der Empfindung, durch diese Mischung von Trivialität und Ungeheuerlichkeit haben täuschen lassen können, ist ein sehr schlimmes Zeichen für unsere ästhetische Bildung.

Wir wenden uns jetzt zu der Betrachtung der einzelnen Stücke und beginnen mit dem „Richard Savage" (1839). Man hat später behauptet, das Stück sei nicht nur in seinem Plane, sondern auch in seiner Ausführung einem französischen nachgebildet. Allein wir glauben nicht daran. Zwar ist es möglich, daß einer von den jüngeren Romantikern sich einen ähnlichen Gegenstand zum Vorwurf genommen hat, da seit Alfred de Vigny's „Chatterton" verkannte Genies und sonderbare Dichter ein Lieblingsgegenstand der französischen Muse geworden sind. Allein es ist in diesem Drama so vieles specifisch-deutsche und so Vieles, was Gutzkow ganz eigenthümlich angehört, daß die Anlehnung an eine ältere Bearbeitung nur eine ganz oberflächliche gewesen sein kann. In einem Punkt stimmt Gutzkow mit den französischen Theaterdichtern überein, in den auffallenden und zahlreichen Verstößen gegen die geschichtliche Wahrheit. Bei einem in großem Styl angelegten Drama ist es dem Dichter schon erlaubt, um der Idee und um der künstlerischen Form willen der Ueberlieferung Gewalt anzuthun; in der historischen Genremalerei dagegen muß der Dichter sorgfältig die Richtigkeit dessen, was er darstellen will, untersuchen, denn schon durch die Wahl seines Stoffes fordert er die Kenner heraus. Und Gutzkow's Verstöße sind zuweilen sehr unangenehmer Art. — Davon abgesehen, erkennen wir in der eigentlichen Genremalerei, in dem journalistischen Schauspieler- und Aristokraten-Leben viel Geschick, wenn auch Gutzkow zu grelle Farben anwendet; aber das

Problem, welches der Handlung zu Grunde liegt, hat nicht mehr Berechtigung, als etwa die Erfindung in Maha-Guru. Ein Sohn, der seine Mutter sucht, von derselben nicht anerkannt wird und sich darüber unglücklich fühlt, kann unter gewissen Voraussetzungen eine ganz interessante Romanfigur werden; aber wenn die Bewerbung um die Gunst der Mutter auf eine geckenhafte Weise geschieht, wenn es sich nicht um einen bestimmten Zug des Herzens, sondern um eine juristische Beweisführung handelt, und wenn der unglückselige Sohn den verächtlichsten Zurückweisungen eine beharrliche Zudringlichkeit entgegensetzt, die etwas Freches und Gemeines hat, so liegt darin wohl der Stoff zu einem Lustspiel, aber nicht zu einem Drama. Wenn ein sonst geachteter und in guten Umständen lebender Dichter von einer vornehmen Dame, die er für seine Mutter hält, nicht anerkannt wird, wenn er trotz des unablässigen Bemühens, ihr zu gefallen und ihr Dienste zu erweisen, durch zufällige Umstände dazu getrieben wird, ihr wider Willen eine tödtliche Beleidigung zuzufügen, so ist das kein Grund, innerlich gebrochen der Welt zu entfliehen, und in der Hütte einer armen Wäscherin kummervoll zu verhungern. Man verhungert aus Mangel am Einkommen, wenn davon die Verleugung der Mutter ein Grund war, so hätte das gesagt werden müssen; freilich hätte das dann wieder zu der aristokratischen Sphäre des Ganzen nicht gepaßt. So bleibt der letzte Akt eine Wirkung ohne Ursache, eine Speculation auf das Mitleid der Menge mit einem armen verhungernden Sohn und mit einer bußfertigen Mutter, die zu spät ihren Irrthum einsieht. —

Einen viel größeren Erfolg hatte Gutzkow's zweites Stück „Werner oder Welt und Herz (1840"); es ist in der Technik viel geschickter und leidet nicht an den abenteuerlichen Einfällen und an den Unwahrscheinlichkeiten des vorigen. Es gehört in die Gattung, die das deutsche Volk immer am meisten angezogen hat, in die Gattung des rührenden Familien-Drama, und gewann schon durch seinen Stoff die allgemeine Theilnahme, die auch bei den Gebildeten dadurch erhöht wurde, daß die Conflicte der Verhältnisse, die Empfindungen und Vorurtheile nicht so einfach und handgreiflich hingestellt waren, wie bei Iffland oder Kotzebue, daß sie vielmehr durch eine ziemlich raffinirte Reflexion zersetzt waren. Es hat wohl so manchen weichen Charakter gegeben, der sich im Stillen ähnlicher Sünden schuldig gemacht hatte und der höchlich erfreut war, seine Schwächen und Fehler als Vorzüge und Tugenden dargestellt zu

sehen. Wenn man den Inhalt dieses Stückes ernsthaft betrachtet, so steht es sittlich eigentlich noch tiefer als Kotzebue's „Menschenhaß und Reue". Es war schlimm, wenn Kotzebue in der Eulalia Meinau den Ehebruch beschönigte und zwar nicht in der frivolen humoristischen Manier der Franzosen, die ihre volle Berechtigung hat, da auch das Laster von einer komischen Seite aufgefaßt werden kann, sondern auf eine sieche, sentimentale, thränenreiche Weise. Aber Kotzebue hatte doch nicht geradezu das Schlechte mit dem Guten verwechselt, er hatte den Ehebruch als etwas Tadelnswerthes dargestellt und nur behauptet, wenn auch nicht bewiesen, daß man durch ein solches Vergehen noch nicht moralisch vernichtet sei. Bei Gutzkow ist es viel schlimmer. Sein Held benimmt sich von Anfang bis zu Ende wie ein Lump, was dadurch keineswegs verbessert wird, daß er sich zugleich wie ein Narr benimmt; und doch verlangt der Dichter von uns, wir sollen ihn als einen liebenswürdigen und herrlichen Menschen verehren. Und weil das in der That von manchen Seiten geschehen ist, z. B. wieder von Rosenkranz, so halten wir es für nöthig, dieses so stark und deutlich als möglich auszudrücken, da es für das deutsche Volk nicht ersprießlich ist, wenn man es auf dem Theater daran gewöhnt, die Lumpe als Helden und edle Menschen zu verehren.

Werner hat längere Zeit mit einem jungen Mädchen ein Liebesverhältniß gehabt, welches mit einer Verlobung schließt. Dieses Mädchen ist schön, liebenswürdig, ihrem Geliebten ganz ergeben, aber sie ist in beschränkten Verhältnissen und er ist ehrgeizig, man eröffnet ihm glänzende Aussichten, er läßt seine Braut sitzen, ohne auch nur die gewöhnliche Höflichkeit zu beobachten, ihr davon Nachricht zu geben, und heirathet die Tochter eines Präsidenten, durch die er großen Reichthum, den Adel und die Stelle in einem Regierungscollegium erhält. „Ich habe treulos gehandelt," sagt er selbst, „was konnte ich thun? ich wollte mich dem Geiste des Jahrhunderts in die Arme werfen, und riß mich aus deiner idyllischen Liebe los." Das ist eine schöne Redensart, um eine Handlungsweise zu entschuldigen, die mit dem Stempel der Infamie und Ehrlosigkeit gebrandmarkt werden muß. „Es war über mich ein winterliches, frostiges Gedankenleben gekommen; eine kalte nach dem Blendenden und Witzigen haschende Frivolität verschneite den Frühling meiner Gefühle." Aber es ist mit dieser einmaligen Infamie noch nicht genug. Werner liebt noch immer seine ehemalige Braut,

von deren weiteren Schicksalen er nichts gehört hat. Eines Tages tritt diese, die ihn unter dem fremden Namen nicht erkennt, zu ihm in's Zimmer als Gouvernante seiner Kinder. Es zeigt sich, daß die beiden edlen Seelen einander würdig waren, beide ohne alle Spur von jedem edlen Stolze, der selbst bei den Wilden noch ein Abglanz von der Hoheit der menschlichen Natur ist, sie gestehen sich ohne Weiteres ihre fortdauernde Liebe, Werner fordert sie auf, bei ihm zu bleiben, weil er sie nicht entbehren könne, und Marie willigt nach einigem Sträuben ein. Indessen merkt Werner's Gemahlin, daß etwas im Hause nicht richtig ist, ihr Mann, der früher schwermüthig war, weiß sich jetzt vor Heiterkeit nicht zu lassen, man erzählt ihr von einem Verhältniß mit ihrer Gouvernante, und sie hat selber Gelegenheit, den Ausbruch seiner Gefühle zu belauschen. Ein Anderer wirbt bei ihm um Mariens Hand. Die Antwort, die er ihm giebt, ist in ihrem scheinbaren Pathos zu komisch, als daß wir hier nicht wenigstens den Schluß anführen sollten:

> Ein Freier in schwarzem Frack, mit gebranntem Jabot, Blumenstrauß auf der Weste, hintretend vor die Morgenröthe und mit ihr liebäugelnd bedeutungsvoll auf das Notariatsinstrument in der Rocktasche klopfend — Morgenröthe, willst du mich? Morgenröthe, ich will dich unter die Haube bringen — Herr, ich weiß nicht, soll ich lachen, oder soll ich rasen? —

Die unglückliche Gattin muß diese Unterredung mit anhören, und ihr Gemahl geht in seiner Ekstase sogar noch weiter; er setzt Marie geradezu über die ganze Menschheit und giebt ihr einen Platz im Himmel. Die Andere beträgt sich unter den obwaltenden Umständen verständig genug. „In dem Augenblick," sagt sie zu ihm, „wo Du mir Deine Hand reichtest, fiel die Thür, welche in Deine Vergangenheit zurückführte, in's Schloß. Daß Du sie gewaltsam wieder öffnest, ist ein Frevel an mir, ein Frevel an Deinen Kindern!" Darauf antwortet ihr Werner (mit einem Blick gen Himmel, gelassen): „Ich werde ihn verantworten, wir Alle sind des Staubes schwache Söhne, und Niemand ist, der sich rühmen könnte, die Gedanken Gottes zu errathen." — Mit diesem absoluten Unsinn ist die Frau natürlich nicht zufrieden, sie verlangt, daß Marie, für die man ja anderweitig sorgen könnte, das Haus verlasse, und als Werner dieses durchaus billige Verlangen zurückweist, verläßt sie mit ihren Kindern das Haus und begiebt sich zu ihrem Vater. Werner spricht Einiges von Pistolen und führt die schon erwähnte Nachtscene im weißen Mantel auf. Darauf läßt sich Marie bei ihrer

Nebenbuhlerin melden und erklärt ihr: „Einen Friedhof will ich umackern und den Schlüssel dazu in das tiefste Meer werfen"; d. h. sie will sich verheirathen, es hat sich schon Jemand dazu gefunden, ein gewisser Referendarius Fels. So wäre denn der Friede des Hauses wiederhergestellt und Alles in der besten Ordnung, wenn nicht der Dichter fühlte, er müsse seinen Helden wieder etwas heben, um die schwächliche Rolle, die er bis dahin gespielt, vergessen zu machen. Er mischt zu diesem Zweck eine zweite Intrigue hinein. Werner scheint seine Amtsgeschäfte etwas nachlässig verwaltet zu haben, seine Papiere sind in Unordnung, und ein schwarzer Bösewicht findet Gelegenheit, ihn der Betrügerei anzuklagen. Es ergiebt sich, daß diese Anklage ungegründet ist, der Bösewicht wird entlarvt, und Werner ist nun ein tugendhafter Mann. Jetzt kommt ein feierlicher Augenblick. Während er zuerst über die Nachricht von Mariens Vermählung außer sich gerieth, erklärt er nun lächelnd, das sei eine Selbsttäuschung gewesen. Eigentlich habe nicht die Liebe, sondern eine andere Last auf seiner Seele gedrückt, das unangenehme Gefühl nämlich, einen adeligen Titel zu führen und doch nicht zum Adel geboren zu sein. Er legt also den Adel und seine Rathsstelle nieder, — den erstern behält er seinen Kindern vor, — und wird Professor in Bonn. So ist er nicht blos tugendhaft, sondern ein Held, ein Märtyrer, ein Auserwählter der Menschheit! — Hier könnte man wirklich mit Herrn v. Vincke ausrufen: Welche Misere!

Gutzkow hat dieses Problem eines Verlobten, der sich nachher in eine Andere verliebt, noch in einem zweiten Stück behandelt: Ein weißes Blatt. Das Stück ist ungleich besser, und da eine fünfjährige Trennung des Bräutigams von seiner Braut und eine wesentliche Veränderung beider Theile den Treubruch einigermaßen motiviren, und da die Braut, an ein praktisches Leben gewöhnt, sich die Sache nicht übertrieben zu Herzen nimmt, da außerdem bereits ein zweiter Freier in Bereitschaft steht, und da endlich der Ton des Stücks vorwiegend heiter ist, so würde man auch von Seiten der Moralität nicht viel dagegen einzuwenden haben. Die Technik des Stücks ist gut, und wenn es trotzdem einen viel schlechtern Erfolg gehabt hat, als der Werner, so ist theils das Erkünstelte und Gezwungene des erregenden Motivs daran schuld, von welchem wir bereits gesprochen haben, theils die eingestreuten pathetischen und

sentimentalen Theatereffecte, die gegen den Ton des Ganzen zu stark abstechen.

In dieselbe Kategorie des bürgerlichen Drama gehört: die Schule der Reichen, obgleich es einen historischen Hintergrund hat. Es soll nämlich im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts spielen. Dieser historische Hintergrund ist wieder das Schwächste. Gutzkow läßt sich Fehler zu Schulden kommen, die man kaum einem Schüler verzeihen würde. — Die moralische Tendenz des Stücks ist, nachzuweisen, daß der Reichthum allein nicht glücklich macht, sondern sehr leicht die Gesinnungen corrumpirt. Ein Kaufmann, Thompson, hat sich von der Dürftigkeit zu unerhörten Reichthümern aufgeschwungen, aber über der Sorge für seinen Erwerb vergessen, sich um seine Familie zu bekümmern. Diese hat sich mit der vornehmen Gesellschaft Londons zusammengefunden und führt ein ebenso dissolutes als lächerliches Leben. Die Tochter, die eigentlich einen wackern Commis liebt, will sich mit einem vornehmen Wüstling vermählen, der durch sie den Ruin seines Vermögens wieder herstellen will, der Sohn will die Schwester desselben heirathen, eine herzlose Kokette. Der Vater scheint über alles dieses, sobald er es bemerkt, sehr unglücklich zu sein, aber er leistet nicht den geringsten Widerstand. Diese Exposition ist mit großem theatralischen Geschick angelegt und hat nur zwei Fehler, daß sie sich zu lang ausdehnt und daher der weitern Entwickelung den Raum abschneidet, und daß sie in zu grellem Farben gehalten ist. Wir wollen davon nur eine Probe geben. Es soll das Raffinement des vornehmen Lebens dargestellt werden. Die jungen Roués (oder die Gentlemens, wie sie Gutzkow nennt) dringen in eine Taverne ein; der eine von ihnen bestellt vierzehn Pfund Roastbeef für die Hunde, für sich ein Glas Wasser. Ein Kellner bringt den verlangten Becher Wasser auf einem Teller. Er fragt den Kellner: „Wer hat das Wasser geschöpft?“ — „Ich, Mylord.“ — Der Lord nimmt die rechte Hand des Kellners, betrachtet sie nach allen Seiten, riecht auch in einiger Entfernung daran, legt dann ein Geldstück auf den Teller und winkt dem Kellner vornehm, zu gehen. Für sich, mit Ekel: „Die Hand war wirklich rein gewaschen, aber so rein, daß man — die Seife roch!“ — Gott weiß, welcher Klasse von Vornehmen der Dichter diesen Zug abgesehen hat. — Und in ähnlichen starken Farben sind die übrigen Schilderungen gehalten, namentlich von der Abgeschmacktheit der Mistreß Thompson, die unter andern

einmal in feiner Gesellschaft sich vorstellt, wie hübsch es wäre, zu reiten, und in ihrem lebhaften Gefühl anfängt, in der Stube unter dem Ausruf: Hopp, hopp, hopp! herum zu reiten, worauf sie ihr eintretender Gemahl einem Freunde mit den Worten vorstellt: „Das Pferd ist meine Frau."

Nun aber soll das erregende Motiv kommen. Der alte Thompson beschließt, ein verzweifeltes Mittel anzuwenden, um seine Familie zur Vernunft zu bringen; vorher will er es noch mit einem ernsten gütlichen Zureden versuchen. Sie sind eben im Begriff, mit ihren neuen Verwandten auf einen Ball zu gehen; da macht er sie auf die Gemüthlichkeit des häuslichen Stilllebens aufmerksam und fordert sie auf, dem Ball zu entsagen und den Abend gemeinschaftlich mit ihm zuzubringen. Die Kinder erklären sich zu jedem andern gemüthlichen Abend bereit, für den heutigen aber seien sie engagirt und könnten nicht ausbleiben. Der alte Thompson fängt an seltsam zu declamiren:

Ich sage Euch aber, Eure Spangen und güldenen Ketten sind im Grunde doch nur Empörung gegen die Ordnung der Natur. Was habt Ihr wohl schon gethan, um den Zorn des Himmels, daß Ihr von seiner Ordnung als Reiche abweicht, zu versöhnen? Was werdet Ihr thun, um durch Euer Herz, Eure Tugend eine freundliche Uebereilung des Geschicks wieder gut zu machen? —

Das sind sehr ehrenwerthe Grundsätze, aber sie scheinen uns nicht hinreichend zu motiviren, warum die Kinder gerade diesen Abend nicht auf einen Ball gehen sollen, zu dem sie engagirt und bereits angekleidet sind. Kurz, sie gehen. Der Alte macht die Bemerkung, es wäre ihnen besser, sie wären nie geboren, und beschließt, sein verzweifeltes Mittel anzuwenden.

Dieses Mittel besteht darin, daß er zum Schein sein ganzes Vermögen einem zuverlässigen Freunde verschreibt und so in den Augen der Welt als Bettler dasteht. Für einen Geschäftsmann ein sonderbarer Entschluß; allein er thut seine Wirkung. Die vornehme und lasterhafte Gesellschaft zieht sich augenblicklich von der Familie zurück*). Diese findet sich sehr bald in ihre neue Lage,

---

*) Die hoffnungsvolle Schwiegertochter z. B. bestellt ihren Brautkranz bei dem Gärtner ab, und eröffnet demselben, um ihn nicht bezahlen zu dürfen, im Vertrauen, er möge die Blumen nur acht Tage frisch erhalten, mittlerweile werde sich wohl eine neue Partie gefunden haben. Da der Gärtner nicht damit zufrieden zu sein scheint, so meint sie: „Oder könnten nicht Bienen daraus Honig saugen?" — Sie stellt sich wahrscheinlich vor, die Bienen bezahlten für ihren Honig.

macht Spaziergänge auf's Land, lebt einfach und fühlt sich sehr glücklich.

Indessen Thompson's Mittel wirkt weiter, als er es beabsichtigt hatte. Zunächst kommt sein Sohn, der noch eine moralische Geldverpflichtung hatte und diese nicht lösen kann, in die Versuchung, zu stehlen oder einen Selbstmord zu begehen. Er hat nämlich aus Unvorsichtigkeit ein Kind übergeritten, dieses Kind ist daran gestorben, und der Leichnam wird eben vorübergetragen.

Ihr Sterne droben, was winkt ihr mir, was zittert ihr so, ihr flakkernden Lichter? Wollt ihr den Weg, den Weg mir weisen, wo ich weilen darf? Ja, ich verstehe euch, ihr prangenden Himmelsleuchten, am frischen Grabe des Kindes will ich — — beten.

Der junge Mann, der mit diesem Theatereffect einen Act schließt, tritt von da an in den Vordergrund des Stücks. Wir müssen ihn daher etwas näher in's Auge fassen. Er war in der Zeit des Glanzes und der Herrlichkeit ein blasirter Mensch, der keine andere Sehnsucht hatte, als nach Opium, um lange zu schlafen.

„Seht," sagt er einmal, „ich halte unser irdisches Dasein für den unbewußten Traum einer dunklen Macht, die zuweilen in Verlegenheit ist, wie sie sich die Zeit vertreiben soll. Unser Erdball hat sehr viel Laster, nächst dem Raum ist die Zeit sein größtes. Mit der angenommenen Miene der äußersten Flüchtigkeit schleicht diese Betrügerin Zeit so träge dahin, daß man vor Unmuth sterben möchte, und stirbt man wirklich, so ist man von der maskirten Schnecke betrogen: sie lief schneller als ein Windspiel."

Nachdem er nun glücklich an der Klippe des Diebstahls und des Selbstmordes vorübergegangen, tritt er als Lehrling bei einem Gärtner ein und findet im Schooße der Natur den Frieden seines Herzens wieder. Allein das Schicksal hat ihm einen neuen Conflict vorbehalten.

Thompson erfährt zu seiner Bestürzung, jener Freund, dem er sein Vermögen zum Schein verschrieben, sei plötzlich gestorben. Obgleich ein alter Geschäftsmann, hat er doch diesen Fall nicht in Erwägung gezogen und hat sich kein Document darüber ausstellen lassen, daß diese Abtretung nur ein Schein war. Der Freund hat zwar ein Testament zurückgelassen, aber dieses wird als ungültig von den Erben bestritten und Thompson's Verzweiflung erreicht den höchsten Grad, als sein eigner Sohn als Sachwalter dieser Erben auftritt.

Das Erbtheil fällt nämlich jener Gärtnerfamilie zu, bei der der junge Thompson seine Zuflucht gefunden. Da er jetzt ein edler

Mensch geworden ist, räth er der Familie entschieden, die Millionen durch einen Proceß zu gewinnen, aber dem alten Thompson ein Gnadengeschenk von 10,000 Pfund zu überweisen, mit der Bedingung, daß diese nach seinem Tode seinen Erben nicht zufallen sollen.

Das Erbe schuf den Unterschied und falschen Rang der Menschen, das Erbe gab uns Haß, den Krieg, denn es empört den freien Sinn, daß Ungeborne sich schon auf dem breiten Teppich nicht selbst erworbener Güter lagern dürfen. Das Erbe schuf den Augenblick zur Ewigkeit, und gab dem Zufall widerrechtlich die Allmacht der Nothwendigkeit.

Es ist nur sonderbar, daß er diese ehrenwerthen communistischen Grundsätze blos auf seinen Vater anwendet, und nicht auf die Gärtnersfamilie. Vater und Sohn sind nun im lebhaftesten Conflict begriffen, und man erwartet einen schrecklichen Ausgang; allein man hat schon eine ganze Weile hinter der geöffneten Flügelthür einen schwarzen Schatten wandeln sehen. Dieser tritt plötzlich ein, erweist sich als der scheinbar gestorbene Freund, der eigentlich nicht gestorben ist, Alles klärt sich auf, der alte Thompson kommt wieder in den Besitz seiner Millionen, sein Sohn heirathet die Gärtnerstochter und hätte jetzt die beste Gelegenheit, seine communistischen Grundsätze in Anwendung zu bringe.n Aber er thut es nicht, er nimmt bescheiden sein Erbtheil an und erweist sich auch durch diese Consequenz als Gutzkow'scher Charakter. —

Wir schließen an diese rührenden Familiendramen eine lugubre Schicksalstragödie, oder, wie es Gutzkow nennt, ein dramatisches Seelengemälde: Der 13. November. — Lord Douglas hat den Spleen; er lebt in dem Wahn, am 13. November müsse immer ein Douglas umkommen. Ein Vetter, der auf sein Erbtheil speculirt, nährt diesen Wahn, weidet seine Hypochondrie mit Todesgedanken und bringt ihn durch psychologische Mittel allmälig zu dem Entschluß, sich am 13. November in einem Pavillon, in dem sich auch sein Vater umgebracht, die Kugel durch den Kopf zu jagen. Lord Douglas begiebt sich zu mitternächtiger Stunde, mit der Pistole bewaffnet, in diesen Pavillon (Donnerschläge geben die weitere Entwickelung der Leidenschaften), stellt sich vor einen Spiegel und hält einen Monolog, indem er sich über die Natur des Selbstmords ziemlich unverständlich ausspricht. Zum Schluß schießt er mit ächt Gutzkow'scher Consequenz nicht auf sich selbst, sondern auf sein Bild im Spiegel. Hinter dem Spiegel stand jener Vetter, um ihn zu belauschen; diesen hat also die Nemesis ereilt. Lord Dou-

glas fragt ihn in einer etwas wunderlichen Ueberraschung: „Holiday, warst Du nicht mein Freund?“ „Bah,“ antwortet dieser, „Dein Mörder!“ und stirbt, worauf Douglas mit den Worten die Tragödie beendet: „O ewiger Richter dort oben! Der Wahn entschwindet, die Liebe bleibt.“ —

Erfreulicher sind zwei komische Stücke, die trotz aller Ausstellungen, die man dagegen machen kann, mit Recht einen bleibenden Erfolg auf den Bühnen beanspruchen. Das erste ist Zopf und Schwert, ein Genrebild aus der Zeit Friedrich Wilhelm's I., ganz im Geschmack der französischen Intriguenstücke gehalten, voll von Sünden gegen die historische Wahrheit, mit den größten Unwahrscheinlichkeiten überhäuft, auch nicht ganz frei von sentimentalen Zügen, aber trotzdem von großer komischer Wirkung, durchaus heiter und gemüthlich. Das Stück zeigt uns, daß unsere Dramatiker mitunter gar nicht unrecht daran gethan hätten, eifriger in die französische Schule zu gehen, denn wir finden nicht, daß durch die Nachahmung der französischen Manier, es mit der Motivirung der Situationen sehr leicht zu nehmen, dem deutschen Charakter des Stücks irgendwie Abbruch gethan wäre. Es gehört unzweifelhaft zu den besten deutschen Lustspielen und wird sich dauernd auf der Bühne erhalten.

Auch von dem zweiten Lustspiel, das Urbild des Tartüffe, ist viel Gutes zu sagen. Zwar ist es eigentlich schwer zu rechtfertigen, daß man einen von einem frühern Lustspieldichter geschilderten Charakter zum zweiten Mal und genau in derselben Form auf die Bühne bringt; auch drängen sich die historischen Unrichtigkeiten um so beleidigender hervor, da ein vollständiger Raritätenladen historischer Alterthümer auf die Bühne gebracht ist. Allein die Situationen, in die Gutzkow seinen Charakter bringt, sind neu und sehr komisch; die Intrigue ist zwar mit sehr groben Fäden, aber doch deutlich und verständlich ausgeführt, und der Scherz tritt wenigstens ohne Prätension auf.

Als das Urbild des Tartüffe wird der Präsident Lamoignon dargestellt; er soll das, was im Molière'schen Tartüffe vorkommt, wirklich ausgeführt haben. Die von ihm unglücklich gemachte Familie hat zwei Töchter hinterlassen, die jetzt in Molière's Truppe als Schauspielerinnen sich befinden, und Molière schreibt sein Stück, nach der ersten Ausgabe, um ihnen ihr Erbtheil wieder zu verschaffen. Er bedroht den alten Gauner, seine wirkliche Erscheinung auf

dem Theater nachzuahmen, wenn dieser das Erbtheil nicht herausgiebt.

Das Publikum ist mit dieser Speculation nicht zufrieden gewesen, und der Dichter hat also dem Stück eine andere Wendung gegeben: es handelt sich jetzt lediglich darum, die Intriguen Tartüffe's und seiner Anhänger gegen die Aufführung des Molière'schen Stücks zu vereiteln. Es ist dadurch die Spannung bedeutend abgeschwächt, und man muß sich überhaupt fragen, warum in einem Lustspiel die Prellerei eines heuchlerischen Wucherers ein unerlaubtes Motiv sein soll? Es fällt doch Keinem ein, an Goethe's Scapin und Scapine Aergerniß zu nehmen, in dem dasselbe Motiv viel dreister und nackter auftritt.

Aber darin liegt es eben. Man läßt sich einen Spaß gefallen, wenn nur nicht zugleich die Zumuthung gemacht wird, man solle sich erbauen. Der Molière unseres Dichters hat zuweilen das Ansehen eines Predigers, der es für den Beruf seines Lebens hält, das Laster zu züchtigen und die Tugend zu belohnen. Ein vortrefflicher Charakter für's Leben, aber nicht für's Lustspiel. Molière würde uns weit besser gefallen, wenn er in freiem Humor mit dem Leben und seinen Verhältnissen zu spielen die Kühnheit hätte, wir würden ihm dann auch bei der Wahl seiner Mittel nicht so genau auf die Finger sehen. So greift er zu sehr der Polizei in's Handwerk — die ihm beiläufig darin in der That einen ungewöhnlichen Spielraum läßt, denn eine bekannte, im Staat angesehene Persönlichkeit geradezu auf der Bühne zu produciren, und als gemeinen Verbrecher darzustellen, dürfte in einer absoluten Monarchie doch wohl nicht statthaft sein. Dergleichen Bedenken würden uns bei einer unausgesetzt heitern Haltung des Lustspiels nicht einfallen; sobald aber Ernst gemacht wird, fragen wir unwillkürlich nach dem sittlichen Zusammenhang. Wenn wir lachen, so wollen wir uns nicht erbauen; es gehört zu allen Dingen eine gewisse Stimmung.

Bei weitem weniger Lob als diese beiden Lustspielversuche, verdient das neueste Lustspiel des Dichters: Der Königslieutenant (1851). Wir geben eine kurze Analyse davon, weil sich an ihm am leichtesten die Methode des Gutzkow'schen Producirens verfolgen läßt.

Es ist ein Scherz, der nie seinen Effect verfehlen wird, wenn man auf der Bühne von einem Ausländer oder einem Ungebildeten die deutsche Sprache verdrehen läßt. Schon das Bewußtsein

höherer Bildung giebt dem Publikum jene heitere Stimmung, die für die Komik empfänglich macht. Außerdem lassen sich die ergötzlichsten Mißverständnisse dabei anbringen. Wenn z. B. Gutzkow's französischer Officier in der Mitte seines künstlerischen Eifers ausruft: „Es nicht kann sein ein großer Vergnügen, zu haben fremder Menscher in seinen Propriétés", so würde schon der Ausdruck „Menscher" für „Menschen" hinreichen, die allgemeine Stimmung für den Dichter zu gewinnen.

Es ist ferner ein Lustspielmotiv, welches seine Wirkung nie verfehlt, den Faden der Intrigue in die Hand eines elf- oder zwölfjährigen Jungen zu legen, der von einer niedlichen Soubrette gespielt wird. Wenn auch manche Unwahrscheinlichkeiten dabei mit unterlaufen, und wenn das junge Bürschchen auch gegen Vater und Mutter eine Naseweisheit entwickelt, die ihm im gewöhnlichen Leben eine Züchtigung zuziehen würde, so drückt man schon ein Auge zu, wenn man weiß, daß es eigentlich die reizende Rose Chéri ist, die sich solchen Muthwillen erlaubt.

Es ist ferner ein melodramatisches Motiv, das seine Wirkung nie verfehlt, wenn ein braver, redlicher Mann, der mit hingebender Liebe an einem jungen Mädchen hängt, durch die Untreue derselben in die tiefste Melancholie gestürzt wird, aber dennoch, als er sie im Elend wiederfindet, sich bezwingt und sie glücklich macht.

Es ist ferner für jedes deutsche Herz ein erfreuliches Schauspiel, wenn ein deutscher Biedermann den welschen Gast trotz der Bajonnette, über welche derselbe gebieten kann, mit Entschiedenheit in seine Schranken zurückweist, und ohne die Gefahr des Todes zu scheuen, die Idee des einigen und freien Deutschland gegen die ausländischen Tyrannenknechte vertritt.

Endlich hat jeder Dichter auf die wärmsten Sympathien zu rechnen, der einen gefeierten Namen der öffentlichen Verehrung ausstellt. Und welcher deutsche Name könnte geeigneter für diese Apotheose des Genius sein, als der große Name Goethe's!

Alle diese Motive kommen in Gutzkow's Lustspiel vor, sie sind sämmtlich von der Art, daß sie irgend einen Theil des Publikums hinreißen müssen, aber leider hebt das Eine die Wirkung des Andern auf. In seinem Eifer, jeden Theil des Publikums zu befriedigen, das Parterre durch Goethe, die Galerie durch Sprachverdrehungen, die Logen durch die hübsche Soubrette in Knabenkleidern, hat Gutzkow nur ein Publikum außer Acht gelassen, dasjenige nämlich, wel-

ches im Theater ein Kunstwerk sucht. Gutzkow verlangt in der Vorrede von seinen Kritikern, „sie hätten wohl die Sorge in Anschlag bringen können, wie wohl alle von Goethe (in Wahrheit und Dichtung) gegebenen Materialien zu verbinden und zum möglichst wahrscheinlichen Zusammenhang zu verquicken waren.“ So mag wohl ein Koch von seinem Kunstwerk sprechen, aber nicht ein Dichter.

Wenn man ein historisches Lustspiel schreibt, das sich mit dem vierten Jahre des siebenjährigen Krieges beschäftigt, und einen Theil der darin vorkommenden Personen sich in der Redeweise der Zeit ergehen läßt, so muß man es mit allen thun. Es ist nicht erlaubt, die einen in der idealen Sprache des jungen Deutschland, die andern im Jargon des siebenjährigen Krieges reden zu lassen. — Wenn man ferner einen Franzosen Deutsch radebrechen läßt, so muß auch dieses Radebrechen einem sprachlichen Gesetz folgen. Wenn wir auch zugeben wollten, daß ein französischer Officier, der nicht im Stande ist, drei Worte zusammenhängend Deutsch zu sprechen, durch den bloßen Wohllaut eines Goethe'schen Gedichts so hingerissen wird, daß er darüber vollständig seine militairische Strenge vergißt und einen Rebellen pardonnirt, so können wir doch nicht zugeben, daß er in Folge dessen dem jungen Dichter zuruft: A mon coeur, jeune ami! (An mein Herz, junger Freund!) Dieser Verse haben gegossen Wohllaut tief in meiner Seele, die ist sehr malade.“

Richard Wagner nennt den Effect eine Wirkung ohne Ursache. Eigentlich müßte man sagen, eine Wirkung, die aus einer nicht zur Sache gehörigen Ursache hergeleitet wird. Ein solcher Effect ist es, wenn uns zuerst der Maler Seekatz lächerlich gemacht wird, weil seine Frau ihn zwingt, auf jedem seiner Bilder ihr Portrait anzubringen, und wenn auf den Grund, den er angiebt: „Der Friede des Hauses ist die Muse des deutschen Künstlers“, der französische Officier gerührt erwiedert: „Meine gute Mann, diese brave Antwort macken schön alle Bilders von Ihre Frau.“ So fühlt der Deutsche, aber nicht der Franzose, am allerwenigsten der Officier. Abgesehen davon, ist es dramatisch unrichtig, wenn man pathetische Ausdrücke, die ganz ernst gemeint sind, in einer scurrilen Form vorträgt. Der Königslieutenant wird alle Augenblicke in Parenthese als seelenvoll, gerührt und begeistert bezeichnet, und was er sagt, ist sehr weise und verständig. Aber er sagt es in einer Sprache, über die man lachen muß. Dadurch wird jenes gemischte Gefühl hervorgebracht, auf welches die deutschen Dichter mit großer Vorliebe ausgehen, das aber dem Be-

griff der Kunst widerspricht, weil es nicht rein und ideal ist. Es ist erlaubt, auch das Pathetische zu komischen Zwecken zu verwenden, aber dann muß man nicht zugleich uns begeistern wollen. Sehr charakteristisch ist in dieser Beziehung ein Zug. Der Königslieutenant, eben jener Mann, der durch die Untreue seiner Geliebten unglücklich geworden ist, hat sie in Frankfurt unter einer herumziehenden Schauspielertruppe wiedergefunden, ist darüber in der höchsten Aufregung und sagt nun zum jungen Goethe: „Setzen Sie sich, mein Freund! Ich Ihnen will geben auch Unterricht in der Konst zu macken Schauspiele! .... Ich Ihnen will geben die Stoff zu einem kleinen Dramolet, welches Sie können nennen die Geschwister! Und ick Ihnen will geben die Stoff zu einer tragédie, welche Sie können nennen: „der unnatürliche Tocter!“ Und nun wird nach den Regeln ästhetischer Composition der nämliche Gegenstand besprochen, der den armen betrogenen Liebhaber so eben auf das Tiefste ergriffen hat.

Am strengsten muß man mit dem Dichter über die Art und Weise rechten, wie er Goethe auftreten läßt. Gutzkow hat schon die Rolle des Spinoza der zweiten Liebhaberin übertragen; damit hätte es genug sein können. Nun giebt er uns Goethe in derselben Form; am Ende auch Luther und den alten Fritz. Aber wenn man das hingehen lassen sollte, so müßte er wenigstens einen wirklich liebenswürdigen Burschen zeichnen. Statt dessen giebt er ein frühreifes jungdeutsches Genie, das vollständige Gegentheil des Bildes, das uns aus Wahrheit und Dichtung so anmuthig entgegentritt. Der Vater, den Goethe in Wahrheit und Dichtung schildert, ist nicht von der Art, daß der elfjährige Wolfgang sich unterstanden hätte, ihm auf eine ernsthafte Mahnung zu erwiedern: „Sieh, sieh, Vater, der Gedanke an Schulden macht Dich ordentlich poetisch“. Die Mutter, die Goethe schildert, ist nicht von der Art, daß, wenn sie sich mit einem Hausfreund unterredet und den Sohn fortschickt, dieser zu sich selber sagen dürfte: „Wenn's nicht meine Frau Mutter wär', ich könnte fast meinen — hier passirten Geschichten..... Wenn die (die Mutter und der Hausfreund) mir wieder auf der Brücke zwischen Poesie und Prosa begegnen, und mir gute Lehren geben wollen, dann weiß ich jetzt auch, was ich antworten werde“.

Freilich würde die Frau Rath auch nicht ihrem elfjährigen Büblein, das eben im Begriff ist, bei einer Schauspielertruppe die Rolle

der Vorsehung zu übernehmen, zugerufen haben: „Geh, mein Sohn, folge dem Trieb Deiner Seele! Ergreife die Hand der Götter, wo sie nur aus den Wolken herniederlangt. Geh, geh! Du hast von mir keine Fessel Deines Genius zu fürchten!“ — Ein elfjähriger Junge, zu dem seine Mutter solchen Unsinn geredet hätte, wäre nicht der Goethe geworden, zu dem wir noch heute aufblicken; und wenn er sich auch hier im Drama durch Redensarten wie: „Eben ein Gott, und nun wieder hinuntergeschleudert auf die Secundanerbank“, „lern' ich durch Schmerzen, was — ein Dichter ist?“ und durch geistreiche Urtheile über Friedrich den Großen und die französische Poesie als Dichter legitimirt, und wenn auch der Königslieutenant zum Schluß erklärt: „Monsieur Wolfgang ist ein Kind von einer große Schicksal und einer erhabene Zukonft — o Sie haben hier einen Sohn, von dem ich Ihnen gebe der Prophezeihung, daß er nicht sein wird blos eine große Mannsperson für der Deutschland, sondern für alle der Nationen, welche noch lieben die Natur und der menschliche Herz!“ — so sind das doch sehr wohlfeile Anticipationen. Der Gutzkow'sche Goethe ist nichts Anderes, als eine Reminiscenz jener Müllner'schen Jungen, die alle Weisheit dieser Welt durch Offenbarung anticipirt haben, und sie anwenden, um sich so unausstehlich wie möglich zu machen.

Aus dem Lustspiel gehen wir in die historische Tragödie über. Das älteste dieser Stücke ist Patkul. Es gehört zu dem schlechtesten, was Gutzkow gemacht hat. Eine fortdauernd schwülstige, unnatürliche und geschmacklose Sprache*), fade Gedanken, die mit einer großen Prätension auftreten, die plumpste Effecthascherei, Charakterbilder, die noch viel liederlicher entworfen sind, als gewöhnlich bei Gutzkow, eine ungeschickt angelegte und durchgeführte Intrigue, fort-

---

*) Jede einzelne Seite des Stücks bietet darin das Unmöglichste. Wir führen nur Eins an. Friedrich August macht einer Hofdame den Antrag, seine Maitresse zu werden; sie erwiedert ihm: „Majestät, die Bahn, durch welche die jetzt sinkende Sonne einer Königsmark schritt, geht nicht durch das Zeichen der — Jungfrau!“ Sie erklärt ferner, sie liebe schon einen Andern; der König will den Namen wissen; sie antwortet: „Sire, manchen Völkern ist es verboten, den Namen ihrer Gottheit auszusprechen.“ — Den Unsinn dieser und ähnlicher Phrasen fühlt man erst recht im Zusammenhang. Wir übertreiben nicht, wenn wir behaupten, daß im ganzen Patkul kein einziges menschlich wahres Wort vorkommt.

währende grobe Verstöße gegen die Geschichte, die so weit gehen, daß Herr von Patkul, der Verfechter der deutschen Aristokratie, als ein Freiheitsschwärmer im Sinn des Marquis Posa, ja sogar als ein lettisches Naturkind, das sich an den alten Nationalmelodien der unterdrückten Letten begeistert, dargestellt wird; Verstöße, die aber nicht im Einzelnen bleiben, sondern die der ganzen Handlung eine falsche und unsinnige Färbung geben: — das Alles sind schon sehr schlimme Eigenschaften eines Dramas, aber sie sind noch nicht das Schlimmste. Es herrscht in dem Stück eine sieche, krankhafte Unsittlichkeit, die noch weit über Werner hinausgeht.

Wenn Friedrich August den russischen Gesandten an die schwedischen Eroberer auslieferte, um seine eigne staatliche Existenz zu sichern, so war das eine schwere Schuld, ein unauslöschlicher Flecken in dem Leben des Königs. Aber es hat doch noch nichts raffinirt Abscheuliches; denn daß der Charakterschwache sich der Gewalt fügt, auch wo sie Schändliches von ihm begehrt, ist eine zu gewöhnliche Erscheinung. Aber der Dichter hat die Sache noch schlimmer gemacht. Um den schweren Entschluß des Königs zu motiviren, läßt er mehrere mitwirkende Motive spielen: Eifersucht gegen Patkul wegen einer gemeinschaftlichen Geliebten und Aerger über diesen, daß er ihm eine gewisse Summe zu seinem Vergnügen nicht zahlen will. Aber gerade durch diese mitwirkenden Motive, deren Einfluß im Einzelnen nicht nachgewiesen wird, verwandelt sich jener Act aus einem Zeichen von Charakterschwäche in eine bewußte Infamie. Noch schlimmer sieht es mit der nachträglichen Rechtfertigung des Königs aus. Er will Patkul nicht wirklich ausliefern, sondern er befiehlt dem Festungscommandanten, dem er anvertraut ist, ihn heimlich freizulassen. Trotzdem wird Patkul den Schweden ausgeliefert, und Friedrich August läßt, wie die Königin Elisabeth, mehrere seiner Beamten hinrichten, um ganz rein dazustehen. Die Betheiligten werfen sich ihm zu Füßen, küssen ihm die Hände (das Ganze findet, um einen romantischeren Eindruck zu machen, auf einem Maskenballe statt) und preisen ihn als edlen und gütigen Monarchen. Er selbst sagt mit feierlichem Ernst (wie denn überhaupt, um seine großartige Würde darzustellen, die Parenthesen bei ihm eine unerhörte Ausdehnung gewinnen): „Im offenen Buche der Geschichte giebt es viele dunkle Stellen, die man nur enträthseln wird, wenn von allen Geheimnissen der Erde die Siegel sich öffnen, und von verschütteten Grabmälern der Men-

schenbrust eine gerechtere Zukunft den Sand der Wüste weht..... Was zwischen uns in diesem halbdunkeln Moment geschehen, bleibt ein Geheimniß für die Welt, für die Geschichte. Mag sie meiner offenen That jetzt fluchen: in dem Geheimniß hab' ich mir selbst genug gethan." — Das ist eine Geschichtsphilosophie, die hart an Servilismus grenzt.

Nicht viel Günstigeres können wir von dem zweiten historischen Stück, Pugatscheff, berichten; es würde uns aber zu weit führen, und wir gehen sofort zu derjenigen Tragödie über, die unzweifelhaft unter allen dramatischen Werken Gutzkow's den glänzendsten Erfolg gehabt hat: Uriel Acosta. Der Dichter hatte den Stoff schon früher in einer Novelle behandelt: „der Sadducäer von Amsterdam", die aber ziemlich unbemerkt vorübergegangen war. Gewöhnlich wird durch Uebertragung eines novellistischen Stoffes in eine dramatische Form die Poesie nicht gerade gesteigert, am wenigsten, wenn es von demselben Dichter geschieht. Die historische Begebenheit des Uriel Acosta, der den Verfolgungen seiner fanatischen Glaubensbrüder in einer Zeit, wo fast an allen übrigen Orten die Juden selbst der schmählichsten Unterdrückung preis gegeben waren, unterlag, eignete sich überhaupt mehr für eine Novelle, als für ein Drama, denn seine Schicksale waren wohl geeignet unser Mitleid in Anspruch zu nehmen; in seinem Charakter lag aber wenig Bestimmtheit, die dieses Schicksal herausgefordert und ihm einen würdigen Gegenstand geboten hätte.

Die Zeit war für religiöse Emancipationsgedanken sehr empfänglich; die Geschichte der Deutsch-Katholiken, der Lichtfreunde, der freien Gemeinden und der Reformjuden hatte das Publikum auf das Lebhafteste beschäftigt und das Interesse daran war noch keineswegs abgestorben, obgleich es sich aus dem praktischen Gebiet im Ganzen zurückgezogen hatte. Im Anfang hatte man gehofft, aus dieser Bewegung, die doch im Ganzen sehr unreif war, und auffallend wenig religiösen oder sittlichen Inhalt in sich trug, eine allgemeine deutsche Kirche hervorgehen zu sehen, und man hatte in Ronge den zweiten Reformator verehrt und angebetet. Der Ausdruck ist gar nicht zu stark; wenn wir heute die damaligen Zeitungen aufschlagen, in denen der deutsche Philister sich wieder einmal recht blind der Herrschaft einer leitenden Phrase überließ, so trauen wir kaum unsern Augen. Man hatte sich an den künstlerischen Notabilitäten, an Franz Liszt, an Jenny Lind und verschiedenen Tänzerinnen übersättigt und strebte

nach einem dauerhaften, bleibenden und höheren Interesse, zu der höheren politischen Thätigkeit war noch kein Spielraum gegeben, und so flüchtete sich aller Enthusiasmus des deutschen Volkes in den Kampf für religiöse Freiheit, der um so lebhafter geführt wurde, je eifriger überall die verschiedenen Regierungen zu der alten Form des Kirchenthums zurückkehrten.

Dieser lichtfreundlichen Stimmung hat vorzugsweise der Uriel Acosta seinen glänzenden Erfolg zu verdanken. Es wurde darin die reinste religiöse Aufklärung gepredigt, in wohlklingender und volltönender Declamation, der Held des Stückes appellirte dabei zugleich an das damals ebenfalls aufgeregte nationale Ehrgefühl, er erklärte, dem jüdischen Glauben treu bleiben zu wollen, weil er ein verfolgter wäre, obgleich er ihn in seinem Innern überwunden hätte und sich auch nicht scheute, ihn mit den Waffen der freiern Wissenschaft offen zu bekämpfen; er deutete durch die Erklärung eines alten Mythus an, daß er die Bedeutung der alten Traditionen verstehe und zu würdigen wisse, vielleicht besser, als die blindergebenen Fanatiker derselben. Man durchschaute bei den Vertheidigern des Kirchenthums leicht die kleinlichen und selbstsüchtigen Motive. Unter all den rechtgläubigen Juden, die sich gegen Uriel Acosta verbanden, war nur ein einziger Fanatiker, und auch dieser war schon stark durch politische Motive bestimmt, alle anderen, wenn man von einem altersschwachen Greise abstrahiren will, hegten im Stillen dieselbe Ansicht, die sie verfolgten. Wenn also auch die Kirche äußerlich triumphirte, so konnte man doch für die Zukunft die besten Hoffnungen mit sich nehmen, um so mehr, da in der Person des jungen Spinoza die Philosophie der Freiheit und der Zukunft sich schon innerhalb des Stückes vernehmlich machte.

In dem starken, lebhaften und zum Theil leidenschaftlichen Aussprechen dieser Ansichten lag das Hauptverdienst des Stückes. Wir wollen noch eines hinzunehmen, die Sprache, die diesmal durch die Fessel des Verses zusammen gehalten, bedeutend weniger incorrect und schwülstig war, als in den übrigen Gutzkow'schen Stücken; und außerdem vielleicht noch die sehr klar und übersichtlich geordnete Handlung. In der Hauptsache des Dramas dagegen, in der Energie der Charaktere und der sittlichen Ideen, ist gegen die früheren Werke kein Fortschritt. Uriel ist eine ganz haltlose Figur, die beständig von den verschiedenartigsten Motiven bestimmt wird und

die niemals den Muth hat, eins derselben zum bestimmten zu machen.

Im ersten Akt finden wir Uriel im Begriff, in's Ausland zu gehen; er hat eben ein freigeistiges Buch geschrieben, von dem er Anfeindung und Verfolgung zu erwarten hat, er liebt außerdem ein geistreiches und reiches jüdisches Mädchen, Judith, die mit einem andern verlobt ist und will sich diesem Kampf des Herzens entziehen; nun wird er aber wegen seines Buches vor der Synagoge angeklagt und erklärt, der Bekenner der Wahrheit müsse auch Muth zeigen. „Jetzt muß ich bleiben, wenn auch Herzen brechen", mit dieser volltönenden Phrase schließt er den ersten Akt.

Im zweiten Akt ist das Urtheil gesprochen, ein gelehrter Rabbiner entscheidet, daß das Buch den Satzungen des Judenthums widerspreche, und es wird daher der Fluch der Synagoge über den Verfasser ausgesprochen, nachdem dieser die Ausflucht, sich als Christen zu bekennen, mit stolzer Verachtung verschmäht. Aber Judith wird durch die Drohungen der Kirche nicht eingeschüchtert, sie erklärt, ihrem Geliebten treu bleiben zu wollen.

Im dritten Akt sehen wir, daß ihm noch mehrere Freunde geblieben sind: selbst der weltlich gesinnte Vater der Judith, der reiche Manasse, der sich sonst vor jeder starken Kraft beugt, nimmt sich seiner an und verspricht sogar, ihm die Tochter zur Frau zu geben, wenn er sich mit der Synagoge versöhnt. Dies kann nicht anders geschehen, als durch einen Widerruf; ein weltkluger Lehrer sucht ihn durch Sophismen zu bestimmen, seine blinde Mutter und seine Brüder, die unter den Verfolgungen der rachsüchtigen jüdischen Gemeinde zu leiden haben, treiben ihn an, und obgleich er sich im Anfang heftig sträubt, giebt er doch endlich nach und geht den schweren Gang zur Synagoge, um seinen Glauben zu widerrufen und sich einer demüthigenden Buße zu unterwerfen.

Unmittelbar darauf wird uns angedeutet, daß er sich möglicherweise auch in den Folgen verrechnet haben könnte.

Der reiche Manasse ist durch die Intriguen eines gewissen Ben Jochai, dem er früher seine Tochter versprochen hatte, ruinirt worden. Dieser Letztere erbietet sich, Alles auszugleichen, wenn er ihm jetzt noch Judith zur Frau gebe. Man ahnt, daß die Liebe zu ihrem Vater, der an dem Bankerott sterben würde, Judith dazu bewegen wird, das schwere Opfer zu bringen. Außerdem erfahren wir, daß Uriel's Mutter im Sterben liegt, daß also auch von die-

ser Seite die feierliche Verleugnung der Wahrheit ohne Frucht bleiben wird.

Im vierten Akt vollführt sich das Schicksal. Uriel besteht ein Verhör vor den Rabbinern, in welchem er seinen angeblichen Irrthümern entsagen muß, liest vor der versammelten Gemeinde eine schimpfliche und entehrende Abschwörungsformel und legt sich dann auf die Thüre der Synagoge, damit die ganze Gemeinde über ihn hinwegschreite und ihn mit Füßen trete. Ben Jochai, der herbeieilt, ihm seinen Tritt zu geben, ruft ihm triumphirend zu, daß sein Schritt keine Frucht tragen wird, daß er selber im Begriff ist, Judith zu heirathen. Außer sich gesetzt, reißt sich Uriel von den Händen seiner Peiniger los und stürzt verwildert auf die Tribüne, um in einer leidenschaftlichen Rede seinen Widerruf wieder zurückzunehmen, was freilich jetzt sehr wohlfeil ist, da er nichts mehr zu verlieren hat.

Der letzte Akt führt uns auf das Hochzeitfest des Ben Jochai. Judith hat ihm ihre Hand gereicht, um ihren Vater zu retten, aber sie hat zugleich Gift genommen. So ist also auch Ben Jochai betrogen. Uriel tritt während des Moments der Vermählung finster auf und zielt mit einem Pistol auf Ben Jochai, schießt aber nicht, sondern hält eine ernste und würdige Rede über die Toleranz und schreitet dann „groß und feierlich an den Staunenden, die ihm mit ihren Blicken folgen, vorüber. Wie er von der Bühne fort ist, fällt ein Schuß.“ Arnold Ruge, der damals eine Kritik über das Stück schrieb, war der Ansicht, Uriel werde wohl vorbeigeschossen haben, und bei den vielen Schwankungen in seinen Entschlüssen ließe sich auch in der That etwas für diese Ansicht sagen.

Vergleichen wir nun diese dramatische Bearbeitung, die einen so unerhörten Erfolg hatte, mit der Novelle, die ihr zum Grunde lag, und die am Publikum ganz unbeachtet vorüberging, so werden wir der letztern in allen Punkten den Vorzug geben. Es ist genau dasselbe Verhältniß, wie zwischen „Dorf und Stadt“ und der „Frau Professorin“. In den beiden Novellen haben wir eine sehr feine, zum Theil tiefe Charakterzeichnung; in den beiden Dramen dagegen die rohe Effecthascherei, und gerade das war der Grund ihrer Wirkung. In der Novelle hat Gutzkow den Uriel keineswegs als einen Helden dargestellt, sondern als ein schwaches und haltloses Kind seiner Zeit, das beständig zwischen den Extremen des Uebermuths und der feigen Verzweiflung schwankte, weil er innerlich in

seinem Gemüth von den Vorurtheilen der Religion, die er bekämpfte, keineswegs frei war. Die Schwankungen in seinem eignen Gemüth und in der Seele seiner Geliebten, die zuerst als eitles Weltkind gegen die religiösen Streitigkeiten überhaupt gleichgültig ist, sich aber dann durch ihren Geliebten bestimmen läßt, mit dem Herzen und dem Verstande seinen Sophismen zu folgen, anfangs sehr stolz auf ihre neugewonnene Freiheit ist, endlich aber, als sie auch die Unsterblichkeit der Seele aufgeben soll, in ihrem Gemüth in eine unheilbare Verwirrung geräth: — das Alles ist in der Novelle mit großer psychologischer Feinheit, wenn auch zuweilen in zu hastigen Sprüngen dargestellt. Auch die geheimnißvoll wirkende schleichende Macht der Gewohnheit, die Herr über die Seele bleibt, auch wo der freie Gedanke sich von ihr losgerissen zu haben glaubt, ist zum Theil mit großer Plastik detaillirt. Die Novelle macht zwar einen unheimlichen, deprimirenden Eindruck, weil lauter häßliche Figuren und abscheuliche Ereignisse darin vorkommen; aber sie fesselt unser Nachdenken und verräth ein Talent zur Detailmalerei, das der Dichter in seinen spätern leichtsinnigen Arbeiten ganz verloren zu haben scheint. Im Drama sind alle diese feinen Beobachtungen auf die roheste und gemeinste Abstraktion zurückgeführt. Der Charakter des 17. Jahrhunderts und der Einfluß desselben auf die Gemüther ist ganz verwischt. Wir bewegen uns unter Lichtfreunden unserer eignen Zeit. Aus dem schwachen, aber bemitleidenswürdigen Sohn seines Jahrhunderts ist ein abstrakter Freiheitsheld geworden, der uns durch seine Renommistereien, die mit seinem Handeln so wenig im Einklang stehen, empört. Aus der scharfen Beobachtung und Analyse sind plumpe, banale Phrasen geworden. Der Erfolg des Dramas ist ganz unzweifelhaft gewesen; wir möchten aber gern wissen, ob Gutzkow, wenn er heute diese beiden Arbeiten neben einander hält, noch die dunkle Empfindung davon hat, wie viel er an wirklich poetischer Kraft dem schnöden Buhlen um die Gunst der Menge geopfert hat. —

Durch den Uriel Acosta hatte Gutzkow im dramatischen Gebiet den Gipfel seines Ruhmes erstiegen. Es war im Jahre 1846. Schon mit seinem nächsten Stück, dem Wullenweber, der zum 1. Januar 1848 aufgeführt wurde, erfolgte eine allgemeine Enttäuschung. Der Uriel Acosta hatte sich wenigstens durch eine klare und durchsichtige Handlung ausgezeichnet; im Wullenweber aber drängen sich eine Masse verwickelter Situationen und unklarer In-

triguen durch einander, über deren Zusammenhang und Ineinandergreifen wir nicht das Geringste erfahren. Es kommen eine Masse Ereignisse vor, aber sowohl die Motive derselben wie ihre Folgen werden uns versteckt. Man könnte in diesem Stück jede einzelne Scene, jeden einzelnen Charakter ohne den geringsten Schaden für das Ganze auslassen, denn es ist ein bloßes Chaos heterogener Bestandtheile, die einander aufheben. Auch die Sprache ist wieder viel roher, als im Uriel Acosta, und schwülstige, incorrecte Wendungen, wie im Patkul, kreuzen sich mit den banalsten Phrasen der herkömmlichen Rhetorik.

Wullenweber war ebenso ein Ausfluß der patriotischen Tendenzen des Jahres 1847, als im Uriel Acosta die religiösen Emancipationsgelüste der frühern Jahre, die Lichtfreunde, die Deutsch-Katholiken und die Reform-Juden sich abspiegeln. Nur machte die lichtfreundliche Tragödie mehr Glück, als die patriotische, denn religiöse Stimmungen lassen sich bequemer in ein subjectives Interesse concentriren, als patriotische Wünsche; jene machen nur den Helden confus, diese die Handlung. In einen confusen Helden findet man sich eher.

Der Wüllenweber brachte das Lied „Schleswig Holstein meerumschlungen" auf die Bühne, in einer Zeit, wo unsere Politik noch in die Dämmerung der Wünsche und Ahnungen versenkt war. Es konnte nicht fehlen, daß dieser Somnambulismus unserer politischen Sehnsucht auch auf den Inhalt des Stücks einwirkte. Der Hauptheld, der mit den prophetischen Worten: „Ein freier Sund für alles freie Denken! ein freier Paß für's ganze freie Deutschland!" seinen Abtritt nahm, hatte während der Handlung alle seine Kräfte daran gesetzt, diese Freiheit des Sunds zu hintertreiben, und das Centrum der politischen Wirren, deren materieller Zusammenhang sich in dem wunderlichsten Spiel wechselnder Interessen verlor, fand sich in der Stimmung besonders begabter, geistreicher Naturen, denen zwar zuweilen „die Gedanken zum Herzen heraushingen," ohne aber deshalb der profanen Menge verständlich zu werden, denn sie hatten zu sehr den Anstrich willkürlicher Caprice. —

Das nächste Stück, Ottfried, war ein Symptom, daß die Deutschen, die im letzten Jahr über ihre Kräfte an politischen Einfällen und Plänen ausgegeben haben, sich nachgerade mit geheimer Sehnsucht auf's Neue dem verlassenen Herde des innerlichen

Lebens zuwenden würden. — In diesem seltsamen Stück ist schon der Titel eine Mystification.

Gottfried Eberlin, der Sohn eines frommen Predigers, hat von seinem Vater nicht nur den Namen, sondern auch im Grunde seines Herzens eine gewisse spießbürgerliche fromme Selbstbeschränkung empfangen, welche die angeborne gute Seite seines Wesens ausmacht — die Alice aus Robert dem Teufel. Zugleich aber treibt ihn der Teufel des Hochmuths, er geht mit jungen gräflichen und freiherrlichen Bonvivants um, spielt, trinkt, duellirt sich u. s. w., kurz, er lebt in der Crême der Gesellschaft. Als er eines Morgens sich Visitenkarten bestellt, überfällt ihn von rechts und links, von Alice und Bertram her, ein peinlicher Zweifel. Alice fragt, ernst mahnend: ruht denn auch wirklich Gottes Friede der Art auf dir, daß du dich mit vollem Recht Gottfried nennen darfst? Bertram zischelt: ist der Mensch nicht sein eigentlicher Schöpfer? soll er nicht, so wie er sein Schicksal und seinen Charakter mit Freiheit aus sich heraus producirt, auch das Recht haben, seinen Namen schöpferisch zu finden? Da beide Seiten in ihrem Resultat übereinstimmen, so ist der Entschluß bald gefaßt; das G. wird gestrichen, und aus dem Gottfried wird ein Ottfried.

Nach der Zeit verändert der Held zwar seine Lebensweise und seine Gesinnungen, aber von den Visitenkarten bleibt ein Rest. Nun soll er sich einer Dame von Welt vorstellen, deren Urtheil über sein künftiges Schicksal entscheidend ist; sie hört: Gottfried Eberlin, Sohn eines Predigers! Also natürlich ein linkischer, blasser, verkümmerter junger Mann mit langen blonden Haaren, abgetragenem schwarzen Einsegnungsfrack und blödem Wesen; nun kommt aber die Visitenkarte: nicht Gottfried, sondern Ottfried. Der Name weckt sofort andere Vorstellungen; er klingt nobel, geistreich, etwas frivol. Die Wiedergeburt des Jünglings war nicht vollständig, weil er nicht Zeit gewonnen hatte, sich neue Visitenkarten stechen zu lassen. Aus dem Theologen wird wieder ein Gesandtschaftssecretär, er läßt seine unschuldige Geliebte im Stich, und stürzt sich in das wilde Treiben der Welt.

Endlich siegt sein besseres Ich; gedemüthigt und bekehrt, sinkt er seinem Lorle in die Arme. „Kann Ottfried sich herablassen, mich unbedeutendes Wesen zu lieben?" fragt das bescheidene Kind. „Nicht Ottfried, sondern Gottfried!" erwiedert der Geliebte, der nun ganz sich selbst wieder gefunden hat. —

Die Handlung ist weniger durchsichtig, als man sonst bei Gutzkow gewohnt ist, weil sie durch episodische Züge, psychologische Feinheiten und dgl. verdeckt ist. Der Hauptfehler liegt darin, daß wir nur eine Reihe fertiger Zustände vor uns sehen; die eigentlichen Krisen, der Sündenfall und die Besserung des Helden, gehen in den Zwischenakten vor. Seine innere Geschichte, worauf hier der Hauptaccent gelegt ist, erleben wir novellistisch, nicht dramatisch.

Die Charaktere des Stücks sind eine Sammlung jener lügenhaften Naturen, die Gutzkow's Hauptstudien bilden. Zuerst ein sentimentaler Commerzienrath. Er hat die Marotte, für gefühlvoll zu gelten, läßt sich über jede Kleinigkeit in Empfindungen aus, und ist dabei von Natur so kleinlich und egoistisch als möglich. Es geht Gutzkow mit solchen Charakteren wie Bulwer. Zuerst giebt er ihre Grundzüge im Allgemeinen, setzt dann hinzu, daher kommt es, daß sie sich in den betreffenden Fällen so und so benehmen, dann kommen die Fälle, und sie benehmen sich so und so. Solche Figuren können nur durch eine humoristische Darstellung gerechtfertigt werden, der Humor aber geht Gutzkow ganz ab, wie allen kleinlich strebsamen Naturen. Es bleibt bei der Satyre, und diese in den dicksten Farben. Z. B. der Commerzienrath liebt es, bei feierlichen Gelegenheiten seine Gefühle als Improvisation vorzutragen; diese Improvisationen sind aber memorirt, er hat sie schriftlich aufgesetzt, sorgfältig corrigirt, und läßt sich von seiner Enkelin überhören. Als Andeutung geht das, aber in einer bis in's Kleinste detaillirten Scene ist es unerträglich. Das Kind bricht ein Glas entzwei, er giebt ihr heimlich einen Puff und sagt dann laut: Du süßer kleiner Engel! Das kommt zwei- bis dreimal vor. Er schenkt seiner Tochter ein paar Louisd'or und wird darüber so gerührt, daß er in Thränen ausbricht, gen Himmel blickt, von seinem Tode faselt u. s. w. Die glücklichste Scene ist ein Rausch, in dem er seine wahre Natur enthüllt, er docirt, die Menschen seien Raubthiere, darum hätten sie scharfe Vorderzähne, er zeigt auf seine Zähne, findet, daß er keine mehr hat, und kommt dadurch in die Idee des Todes und durch diese wieder in die officielle Trauerstimmung. Dabei ist der Dichter zu gutmüthig, den in der Anlage gut gedachten schroffen Egoismus festzuhalten, denn der alte Commerzienrath giebt wirklich nach, wenn man ihm gehörig zu Herzen redet.

Sidonie, seine Tochter, ist die zweite, höhere Stufe dieser Lügenhaftigkeit. Sie ist von umfassender Bildung, starken Leiden-

schaften, interessanten Launen, ihr Wesen ist also nicht blos gemacht, wie das ihres Vaters, der mit seinen Sentiments die angeborne Einfalt nie verbergen kann. Sidonie hat Inhalt, sie weiß selbst den geistreichen Helden zu bezaubern, aber sie ist doch wieder klein genug, einer gewöhnlichen prosaischen Natur Stoff zur gerechtesten Ironie zu geben. Ihr Bräutigam übersieht sie, er zeigt ihr ganz richtig, daß sie nach den Zuständen des Verkanntwerdens u. s. w. sich sehne, daß sie unglücklich sein werde, wenn sie aus der Rolle der femme incomprise heraustreten müsse. Ein Zug der Selbstironie, der Gutzkow eigenthümlich ist; denn Selbstironie ist es, sie trifft das eigne Wesen.

Der empfindsamen Dame steht der ironische Weltmann gegenüber, Graf Hugo; ein Aristokrat, der durch gebildete Reflexion über alle sittlichen Bedenken hinaus ist, ohne deshalb irgendwie böse zu sein. Wir haben diese Figur den Franzosen abgelauscht und sie in neuester Zeit mit großem Eifer cultivirt. Die Frivolität, die Freiheit von den sogenannten sittlichen Voraussetzungen, hat ihre wesentliche sittliche Berechtigung; sie ist das Ferment, aus welchem der höhere sittliche Geist hervorgeht. Die Frivolität ist der Anfang der Emancipation. Um sie aber darzustellen, muß man wenigstens die Fähigkeit dazu in sich tragen. Gutzkow ist nicht frivol, nicht frei, obgleich ungläubig und skeptisch; daher seine häufigen Beziehungen auf den Vater droben u. s. w. Es ist ihm keine rechte Freude an einer solchen Schöpfung. Zwar ist es ihm diesmal mehr als je gelungen, wenigstens die Sprache der Bildung festzuhalten — in dem Haupthelden selbst springt er denn doch alle Augenblicke in Kotzebue und Clauren über — dafür verliert er zuweilen das Maß, das der aristokratischen Bildung allein Berechtigung verleiht. Verliert die Selbstsucht dieses Maß, so wird sie gemein. Ein Edelmann, der zu seinem Freunde sagen kann: wenn Sidonie meine Frau ist, kannst du ja weiter mit ihr u. s. w., setzt sich Ohrfeigen aus. Man kann Diplomat genug sein, derartige Verhältnisse zu ignoriren, sobald man aber sagt, daß man sie ignorirt, ist man nicht mehr Edelmann, sondern gemeiner Halunke.

Endlich der Hauptheld selbst. In ihm ist kein Fortschritt. Ottfried ist Cäsar, Werner, Uriel Acosta u. s. w., der geistvolle Mann, der absolut nicht weiß, was er will, die schwächliche Molluske ohne Knochen und Mark. Von allen Seiten wird ausgesagt, er sei ein Mann ersten Ranges; wir haben nichts dagegen, denn wir müssen

den Leuten, die es sagen, ein besseres Urtheil über ihn zutrauen, als uns selber, weil sie viel mehr Gelegenheit haben, mit ihm umzugehen, als uns geboten wird; aber wir haben keine sittliche Befriedigung. Er hat Sidonien entsagt, weil — sie ihn aufgab, er kehrt zu Agnes zurück, weil eben keine andere bei der Hand war. Um so besser für das gute Kind.

Gleichzeitig mit dem Ottfried versuchte sich Gutzkow, vielleicht veranlaßt durch den Erfolg von Dorf und Stadt, in einem Volkstrauerspiel, Liesli (1849). Die äußere Veranlassung dazu gab eine wirkliche Anekdote. Der herrschende Auswanderungstrieb hatte auch einen schwäbischen Bauer, Namens Bodmer, ergriffen; seine Frau hatte sich aber entschieden geweigert, ihm zu folgen, und in der innern Aufregung hatte Bodmer erst seine Frau, dann sich selbst ermordet. Wenn wir in diesem Stück von der Meyerbeer'schen Effecthascherei, von dem Schwäbeln, den Abendbeleuchtungen und dem Heerdegeläut abstrahiren, so werden wir ihm manche wirkliche Verdienste zusprechen müssen. Die Einleitung ist sehr geschickt darauf angelegt, die Stimmung vorzubereiten. Einzelne Einfälle und Beobachtungen zeugen von großem Scharfsinn, und auch der Gefühlsconflict zwischen den beiden Gatten ist sehr wirkungsreich dargestellt: — nur ist er nicht motivirt, und das ist für ein Drama ein entscheidender Fehler. Liesli weiß auf die dringenden Anforderungen ihres Mannes für ihre Weigerung keinen Grund anzugeben, als eine dunkle Empfindung. Das kann wohl im wirklichen Leben vorkommen, aber im Drama genügt es uns nicht; denn wenn wir über die Handlungsweise der Menschen ein Urtheil fällen sollen, so müssen wir wissen, warum sie so und nicht anders handeln. Das Drama hat gar keinen Erfolg gehabt, und wir schließen mit ihm Gutzkow's dramatische Thätigkeit, da sein neuester Versuch im großen historischen Drama, Antonio Perez, schon wegen des unerhörten, ganz unverständlichen Schwulstes seiner Sprache als gänzlich mißlungen zu bezeichnen ist.

Dagegen ist es ihm auf einem andern Felde gelungen, sich ein Ansehen zu erwerben, das ihn wieder in jenen fieberhaften Schwindel des Uebermuths versetzt zu haben scheint, in den er von Zeit zu Zeit aus bitterer Verstimmung und blasirtem Weltschmerz zu verfallen pflegt. Bereits während der Revolution hat er einige Male

versucht, sich an der Politik zu betheiligen; es war ihm aber nicht gelungen, denn damals verlangte man noch bestimmte Ansichten und ein bestimmtes Wollen. Ein solches war bei ihm nicht vorhanden. Zwar fühlt er sich im Allgemeinen als liberal, aber um einen klaren energischen Ausdruck für das, was man eigentlich zu erreichen habe, hatte er sich auch nicht einmal bemüht. Nun verbreitete sich aber nach dem Scheitern der Revolution über ganz Deutschland eine unglückselige Verstimmung, die alle unmittelbare Thätigkeit aufgab, um in den Träumen eines unklaren, unbestimmten Etwas zu schwelgen, das der Menschheit wieder einen neuen Tag der Erlösung bereiten sollte. Ein Ausdruck dieser allgemeinen Stimmung waren die Ritter vom Geist, die daher für die kranke und verschrobene Zeit ein Evangelium wurden.

Wir müssen bei diesem Erfolg stets im Auge behalten, daß der Instinkt für die neue Richtung der Zeit das Wesentliche war. Während der Revolution hatte man sich so leidenschaftlich in die Einseitigkeiten der Parteien vertieft, und die Voraussetzungen dieser Parteien hatten sich so schnell und so vollständig widerlegt, daß man allgemein den Trieb fühlte, über diese Bestimmtheiten der Parteiunterschiede hinaus zu gehen und sich ein dämmerhaftes Bild der Zukunft zu entwerfen, das nicht mehr wie früher in dem Bewußtsein der Masse, sondern in dem bevorzugten Geist einzelner strebsamer Individualitäten vorhanden sein sollte. Man sehnte sich, um es mit einem Worte zu sagen, wieder nach einer unsichtbaren Kirche der Zukunft. Aus diesem dunkeln Trieb sind eine Menge belletristischer und politischer Werke hervorgegangen: „die modernen Titanen", „die Matadore", „ein Sohn des Volkes", „der Tannhäuser" u. s. w. einerseits, die Schriften der jungen Demokratie, z. B. von Gustav Diezel andererseits. Sie hatten alle das Gemeinsame, daß sie über das Parteitreiben der vergangenen Zeit den Stab brachen und eine ganz neue Partei in Aussicht stellten, die zwar keine bestimmte Physiognomie an sich trug, von der man sich aber gerade deshalb um so größere Dinge versprechen konnte. Aber Keiner hat darin so viel Geschick gezeigt, als Gutzkow.

In den Rittern vom Geist wird es uns sehr bald deutlich, daß der preußische Hof der Mittelpunkt der Ereignisse ist. Gutzkow führt eine Reihe von Persönlichkeiten ein, die sich trotz ihrer leichten Maske augenblicklich als bekannte historische Größen ankündigen: der König und die Königin, der General Radowitz, Prokesch-

Osten, der Hofmaler Krüger, Kroll mit seinem Etablissement und viele Andere.

Diese Manier, die in den letzten Jahren vielfach angewendet ist, verdient die strengste Rüge. Der Dichter macht es sich bequem, indem er seine Unfähigkeit, plastische Gestalten zu zeichnen, hinter alten bekannten Gemälden versteckt, die er mit leichter Mühe auf seine Wand anklebt, und speculirt dabei auf die Neugierde des Publikums, das, wenn es einmal ein bekanntes Gesicht entdeckt hat, sich nun bei jeder Maske den Kopf zerbricht, wer wohl dahinter stecken möchte. Es erwartet geheime Aufschlüsse über die Skandalgeschichte der Zeit, und wenn es sich auch in dieser Vermuthung täuscht, so hat doch der Dichter seinen Zweck erreicht, er hat durch seine Rebusse die Neugier des Publikums rege gemacht, und diese Zuthat giebt seinen Erfindungen jenen pikanten Beigeschmack, ohne den sie sonst ungenießbar sein würden. Gutzkow hat sogar sorgfältig bei seinen historischen Persönlichkeiten einzelne Züge angebracht, die nicht auf sie passen können; er hat die hochgestellten Personen, auch wo er auf sie stichelt, mit jener Schonung behandelt, die heutzutage unvermeidlich ist, die aber auch jede ernste, große Auffassung unmöglich macht. Aus einzelnen Anekdoten und Charakterzügen geht kein lebendiger Charakter hervor. Wo man historische Persönlichkeiten künstlerisch nachschaffen will, muß man, wie W. Scott, aus vollem Holze schneiden dürfen.

Der politische Inhalt des Romans ist folgender. Wir finden uns ungefähr in den Zeiten des Ministeriums Hansemann; wenigstens wird das Ministerium ein bürgerliches, vom Hof, wie von der Demokratie verachtetes genannt. Freilich wollen manche von den geschilderten Zuständen nicht in diese Zeit passen. Von der Existenz einer Straßendemokratie ist nicht die Rede, in allen Gesellschaften und Ständen ist vielmehr der Reubund (Treubund) übermächtig. Noch steht es aber so, daß eine opponirende Majorität in der Nationalversammlung die Regierung stürzen kann. Das Ministerium macht die Frage, ob ein Minister das Recht hat, in der Kammer das Wort zu jeder Zeit zu ergreifen, zur Cabinetsfrage, bleibt mit einigen zwanzig Stimmen in der Minorität und tritt in Folge dessen ab. Der König erhebt einen Fürsten Egon von Hohenburg, den Sohn eines berühmten Feldmarschalls, zum Ministerpräsidenten. Dieser geistreiche junge Mann hat einige Jahre in Paris als Tischlergeselle gelebt und von diesem Aufenthalt socia-

listisch-demokratische Grundsätze mit stark aristokratisch-monarchischem Beigeschmack, mitgebracht. Er stimmte bisher in der Kammer mit der Opposition, und sein nächster Umgang war ein socialistischer Handwerker aus Paris, Louis Armand, und ein demokratischer Referendarius, Dankmar Wildungen. Man erwartet anfangs, daß er diese in sein neues Ministerium berufen wird, welches sich die Aufgabe stellt, einen neuen Staat auf Grundlage der Arbeit zu gründen; statt dessen bietet er die Portefeuilles dem General Voland-Radowitz, dem dem Probst Gelbsattel-Hengstenberg und — sonderbare Zusammenstellung! — einem starklungigen Haidekrüger (Schenkwirth), Namens Justus, an. Diese Combination scheitert; über die wirklichen Mitglieder des Ministeriums erhalten wir keinen nähern Aufschluß. Genug, Egon fängt damit an, die Kammern aufzulösen, beruft eine neue, die er augenblicklich wieder nach Hause schickt, octroyirt ein neues Wahlgesetz, weist alle verdächtige Individuen aus Berlin und den preußischen Staaten aus, seine ehemaligen Freunde voran, führt ein geschärftes Polizeisystem ein, ordnet Verhaftungen im großartigsten Maßstabe an, übt eine höchst bedenkliche Cabinets-Justiz, läßt bei ganz unpassenden Gelegenheiten unter das Volk schießen u. s. w. bis ihm endlich die Ideen des Hofs doch zu reactionär werden. Als der Hof die Majorate wieder einführen will, nimmt er seinen Abschied, versöhnt sich mit den „Rittern vom Geist", erklärt feierlich, wie einem malcontenten Staatsmann, dessen Dienste man verkannt hat, geziemt, er habe jetzt eingesehen, daß mit der Monarchie nichts mehr anzufangen sei, und reist mit seiner jungen Frau nach Italien, von den Segenswünschen der jungen Republikaner begleitet.

Was soll diese sonderbare Erfindung? Wir wissen doch sehr genau, daß nicht ein geistreicher socialistisch-aristokratischer junger Prinz, dem die Fülle seiner Ideen über den Kopf wuchs, sondern daß zwei sehr nüchterne, praktische Geschäftsmänner, denen man alles Andere eher vorwerfen kann, als eine Ueberfülle von Ideen, in Preußen die Demokratie zu Paaren getrieben haben. Durch diese Einmischung willkürlicher Fictionen in die Darstellung wirklicher Ereignisse wird der politischen Satyre die Spitze abgebrochen. Denn wenn auch Herr von Manteuffel das Meiste von dem wirklich ausgeführt hat, was hier dem Prinzen Egon zugeschrieben wird, so hat er es doch aus andern Gründen gethan. Wenn er die Demagogen auswies, so hatte er nicht nöthig, mit dieser Maßregel

seine alten persönlichen Freunde zu treffen, und wenn er für die Interessen des Hofes arbeitete, so opferte er dabei nicht höhere Zwecke auf. Die Ironie fällt also auf den Dichter und seine Helden zurück. So wie Egon würden im betreffenden Fall seine sämmtlichen „Ritter vom Geist" gehandelt haben, denn nichts macht so despotisch, als die Einbildung eines höhern Berufs, verbunden mit Unklarheit über die Bestimmtheiten dieses Berufs.

Gutzkow ist keineswegs ohne Talent für die Satyre. Er hat ein sehr scharfes Auge für die kleinen Niederträchtigkeiten, in die hohle Charaktere leicht verfallen, wenn sie auf einen unangemessenen Standpunkt gestellt werden. So sind einzelne Bemerkungen über den Neubund, die innere Mission, die kleinen geistreichen Cirkel bei Hofe rc. ganz vortrefflich, aber es bleibt auch bei diesen einzelnen Einfällen; dem Schlechten auf den Grund zu gehen und es in seiner Wurzel aufzuzeigen, hat Gutzkow zu wenig Energie und zu wenig Aufrichtigkeit gegen sich selbst. Daher widerfährt es ihm alle Augenblicke, daß er mit seiner Satyre gegen Windmühlen ankämpft, daß er Zustände angreift, die nirgend anders existiren, als in seinem eignen Kopfe*).

Wenn die materiellen Voraussetzungen falsch sind, so kann es mit den Reflexionen darüber auch nicht viel besser bestellt sein. Gutzkow hat für seine politischen Raisonnements, die etwa ein Drittel des Werks ausmachen, die Form gewählt, die durch Radowitz in seinen „Unterredungen über Staat und Kirche" der feinen Welt zugänglich gemacht ist. Es sind Disputationen, in denen die verschiedenartigsten politischen Standpunkte sich gegen einander aussprechen, ohne daß diese Dialektik ein Resultat hätte. Allein bei Radowitz

*) Ein eclatantes Beispiel, wie unklar er über die sittlichen Voraussetzungen der Gesellschaft ist, die er in ihrer Totalität darzustellen unternimmt, möchte folgender Zug sein, der einen der Knotenpunkte seiner Intrigue bildet. Ein gewisser Hackert, ein Typus der Berliner Bummler, die bête noire des Romans, der von Jedermann ungestraft gemißhandelt wird, und für den wir nicht einmal Mitleid empfinden können, weil er in seinem Leiden ebenso ekelhaft ist als in seinem Thun, ist in das Fräulein Melanie, die Tochter des Justizraths Schlurk, verliebt, mit der er zusammen erzogen ist. Man hat das Verhältniß für unpassend gefunden und ihn aus dem Hause entfernt. Eines Morgens bemerkt ihn Melanie, die eben in Gesellschaft des Stallmeisters Lasally ausreitet, im Garten. „Da ist schon wieder dieser häßliche Mensch," ruft sie ihm zu. Augenblicklich springt Lasally auf ihn los, läßt ihn von seinen Knechten zu Boden werfen, von den Hunden zerfleischen, stößt ihm mit seinen Sporen in den Nacken und

wurde die Aufmerksamkeit des Publikums nicht sowohl durch den objectiven Werth des politischen Raisonnements gefesselt, als durch die Neugierde, zu erfahren, was für Ansichten eigentlich der in den letzten Jahren so einflußreiche Mann selber habe. Bei Gutzkow fällt dieses Interesse weg. Ferner hatte sich Radowitz bemüht, so gut es gehen wollte, von den verschiedenen großen Parteien der Politik die charakteristischen Repräsentanten auszuwählen und in jedem einzelnen ein Totalbild von den Voraussetzungen, Vorurtheilen, Hoffnungen und Kräften seiner Partei zu geben. Bei Gutzkow dagegen haben wir es eigentlich, so sehr auch die Ansichten auseinandergehen, immer nur mit einer einzelnen Klasse zu thun: junge, strebsame Männer, die vor Allem darauf ausgehen, ihren eignen Geist leuchten zu lassen, einer belletristischen Clique von Dilettanten. Zwar kokettirt der Eine mit dem Socialismus, der Andere mit der Republik, der Dritte mit dem absoluten Staat 2c.; das sind aber Alles nur Masken. Die verschiedenen Klassen der Gesellschaft, die eigentliche Basis der Parteien, treten nicht in ihrer Reinheit auf. Ein Prinz von Hohenberg, der nicht blos in Paris ein Handwerk treibt, sondern auch in seinem eignen Schlosse sich mit Tischlergesellen und Referendarien duzt und mit ihnen zu Tische sitzt, während eine Reihe galonnirter Bedienten dahinter stehen und aufwarten, ist kein wirklicher Repräsentant der Aristokratie, ebensowenig wie der Handwerker, der sich mit dem Fürsten duzt, mit ihm Champagner trinkt und philosophirt, ein Repräsentant der Demokratie; es sind das Alles jungdeutsche Literaten, die sich der Abwechselung wegen als Handwerker und Prinzen verkleidet haben, die aber nicht verfehlen, ihr feines mit einem Wappen gesticktes Taschentuch aus

---

läßt ihn so lange blutig peitschen, bis er leblos liegen bleibt. Nach unsern gewöhnlichen Vorstellungen würde das ein Criminalfall sein, und der Herr Lasally auf einige Jahre in's Zuchthaus kommen; aber das fällt weder Lasally, noch Melanie, noch Hackert, noch dem Dichter selbst ein. Melanie ist es zwar unangenehm, daß ihr alter Jugendfreund so gemißhandelt wird, und Hackert sucht sich auf eine merkwürdige Weise zu rächen, indem er dem Stallmeister ein Paar Pferde verdirbt, aber als dieser ihn wegen dieser Unthat den Gerichten überliefern will, kriecht er demüthig zu Kreuz. Was sind das Alles für unsinnige Voraussetzungen! Und diese sittlichen Voraussetzungen sind doch wesentlich, um danach die Handlung zu beurtheilen. Eine Gesellschaft, in der von einem solchen Verbrechen nichts weiter gesagt würde, als: „Dieser Lasally ist doch ein recht roher Mensch," widerspricht allen demokratischen und ästhetischen Finessen, die bei der spätern Handlung zum Vorschein kommen.

der Blouse hervorsehen zu lassen. Bei dieser Durcheinanderwirrung der natürlich geschiedenen Gegensätze können sich auch die politischen Ansichten weder in den Personen, noch in den Ideen zur Totalität gestalten, denn politische Ueberzeugung ist undenkbar ohne energischen Haß, und in dieser unbeschäftigten Literatengesellschaft neutralisiren sich alle Gegensätze. Am besten sind daher diejenigen politischen Ansichten geschildert, welche als ganz außerhalb des Ritterthums vom Geist liegend betrachtet und daher rein satyrisch behandelt werden, z. B. die Staatsphilosophie eines Epikureers; am schlechtesten diejenigen Parteien, die in ihrem Streben zu ernst sind, um mit Esprit aufzutreten, so namentlich die Bourgeoisie, die Doctrinärs, das Justemilieu, das constitutionelle Princip überhaupt, auf welche alle landüblichen Schimpfwörter des Kladderadatsch und der Kreuzzeitung zusammengehäuft werden.

Dies ist wahrscheinlich auch der Grund gewesen, daß die Demokratie sich in der Zeit, in welcher die Ritter vom Geiste mit besonderem Eifer colportirt wurden, einbildete, das Werk sei zu ihrer eignen Verherrlichung geschrieben. Wir müssen gestehen, daß wir eigentlich von der Demokratie eine bessere Meinung gehabt haben. Wir schrieben zwar nicht der Demokratie im Allgemeinen, aber doch wenigstens dem politischen Theil derselben eine Art von Organisation, eine gewisse Conformität in den Ansichten und Bestrebungen zu; wir glaubten, daß die Demokratie nur wartete, daß ihren Führern das Portefeuille übertragen würde, um dann sofort mit allen ihren Verbesserungen des Staatslebens vorzuschreiten. Von einer solchen geschlossenen Ansicht ist aber bei den Rittern vom Geist keine Rede. Sie haben nur das Eine gemeinsam, daß sie alle strebsam sind, geistreich und dem Despotismus abgeneigt; im Uebrigen gehen sie in ihren Ansichten so weit auseinander, daß auch der wohlwollendste Souverän nicht im Stande wäre, aus ihnen ein Cabinet zusammenzusetzen. Wir glauben nicht, daß sich die Demokratie ein besonders vortheilhaftes Zeugniß ausstellt, wenn sie ihr Princip mit dem Suchen eines Princips identificirt, denn blos strebsame Gemüther ohne einen positiven Inhalt haben nicht das Recht, die Regel umzustoßen, die bis auf Weiteres die verwickelten Verhältnisse der Gesellschaft zusammenhalten muß*).

*) Neben diesen politischen Raisonnements gehen Reflexionen über Kunst, über Philosophie, über Landwirthschaft, Finanzsystem, Gewerbe und Handwerk, Handelspolitik, Justiz u. s. w. Gutzkow hat sich die Mühe gegeben, von allen

Jetzt zu dem Knotenpunkt der Geschichte. Um in die unübersehbare Masse der Figuren und Ereignisse einige Form und Perspective zu bringen, hat Gutzkow die Hauptintriguen, auf welche sich die Aufmerksamkeit des Lesers concentriren soll, mit übertrieben starken Strichen angedeutet.

Man wird sich erinnern, daß Eugen Sue in seinem Ewigen Juden als Hauptfaden der Handlung den Proceß um ein unermeßliches Vermögen darstellte, mit welchem einerseits die Jesuiten ihre schändlichen, andererseits die Nachkommen des ewigen Juden ihre menschenfreundlichen Absichten in's Werk setzen wollten. Einen ähnlichen Vorwurf haben die Ritter vom Geist. — Zwischen dem preußischen Staat und der Stadt Berlin schwebt seit vielen Jahrhunderten ein Proceß um einen Theil der Hinterlassenschaften des alten Templerordens, der den Werth von einigen Millionen beträgt. Ein junger Referendarius, Dankmar Wildungen, findet nun beim Durchstöbern der Akten, daß keine von beiden Parteien, daß vielmehr er selbst zu dieser Erbschaft berechtigt sei. Er nimmt also den Proceß auf, und zwar mit der Absicht, dieses Vermögen nicht zu Privatzwecken, sondern zur Gründung eines Ordens zu verwenden, der die alten Ideen der Templer und der Freimaurer in zeitgemäßen Formen durchführen soll. Er verliert den Proceß in den beiden ersten Instanzen und gewinnt ihn in der dritten. Vorher hat er seinen Orden der „Ritter vom Geist" gestiftet, der sich gegen das Ende hin schon so weit ausgebreitet hat, daß die Verfolgungen der reactionären Regierung an ihm ihren Mittelpunkt finden.

Gutzkow hat nun durch alle möglichen äußerlichen Mittel die

---

diesen verschiedenen Branchen eine gewisse Anzahl technischer Ausdrücke zu memoriren, die er auf dieselbe Weise bei passenden und unpassenden Gelegenheiten anbringt, wie er es Herrn von Radowitz vorwirft. Diese technischen Ausdrücke machen zuweilen ein Geklapper, daß man darüber den Sinn vollständig überhört; aber in keiner einzigen Branche hat es der Dichter zu jener sichern vollständigen Kenntniß gebracht, die geeignet wäre, seine Unbefangenheit wieder herzustellen. Er hätte sich an den englischen Romanschreibern ein Muster nehmen sollen, die, wenn sie z. B. einen Proceß oder eine Krankheitsgeschichte darstellen, sich nicht mit einigen oberflächlichen Kunstausdrücken begnügen, sondern ihren Gegenstand so lange studiren, bis sie seiner völlig Herr sind. So begegnet es ihm aber, daß er z. B. in dem großen Proceß, dem Mittelpunkt seiner Geschichte, die wunderlichsten Verstöße gegen das preußische Civilrecht begeht; so begegnet es ihm auch, daß er in schneidende und dreiste Urtheile verfällt, die er bei genauerer Kenntniß vermeiden würde.

Aufmerksamkeit der Leser, die sonst durch die vielfachen Episoden abgezogen würde, auf diesen Proceß hingeleitet. Das mystische Symbol des neuen Ordens ist ein vierblätteriges Kleeblatt; dieses war zugleich das Symbol desjenigen Theils vom Templerorden, von dem die Erbschaft herrührt. Es ist auf ihren Kirchen, auf den Häusern, die von ihnen herstammen, und die zugleich den meisten Figuren des Romans zum Wohnplatz oder doch zum Rendezvous dienen, und noch an allen möglichen anderen Orten angebracht. Gleich bei Eröffnung des Romans erregt es die Aufmerksamkeit eines Malers, der eben den Märtyrertod der Templer malt, und wird dann fortwährend wieder in's Gedächtniß gerufen. Abgesehen von diesem sinnlichen Mittel, wird das Gespräch, von welchem Punkt es auch ausgehen möge, stets auf geheime Verbindungen übergeleitet, auf Templer, Johanniter, Freimaurer, Jesuiten 2c. und diese zu dem Bund der Zukunft in eine ahnungsvolle Beziehung gebracht. Zuletzt legitimiren sich alle Personen, die uns einigermaßen interessiren, durch vierblätterige Handbewegungen als Ritter vom Geist; und um den Faden recht deutlich festzuhalten, ist es ein bestimmter Schrein, mit diesem Symbol bezeichnet, um den sich die gesammte Intrigue dreht. —

Dankmar findet ihn mit den Documenten für seine Erbschaftsberechtigung in einem geheimen Fach der Pfarrwohnung, die seiner Mutter noch zur Benutzung überlassen ist. Er entführt ihn, indem er das Zweifelhafte seiner Berechtigung, sich seiner zu bemächtigen, bei Seite setzt, und übergiebt ihn einem Fuhrmann, um ihn nach einem andern Ort zu schaffen. Unterwegs geht er verloren. Dankmar macht sich also schnell auf, seine Spur zu verfolgen. Es wird ihm mitgetheilt, daß man ihn in den Händen eines gewissen Justizraths Schlurk gesehen habe, eines höchst gewissenlosen Menschen, der nicht blos der Anwalt seiner Gegenpartei ist, sondern auch persönlich das größte Interesse daran hat, daß die Erbschaft der Stadt erhalten bleibe, von dem man daher mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit voraussetzen kann, er werde die Documente unterschlagen oder wenigstens verfälschen. Man sollte also meinen, Dankmar würde durch diese Nachricht zu den schnellsten und entschiedensten Maßregeln getrieben werden; aber nein! während sonst der Schrein die fixe Idee seines Lebens geworden ist, läßt er sich nun mehrere Bände hindurch in eine Reihe von Abenteuern und Zerstreuungen ein, die mit seinem Zweck nicht in der geringsten Verbindung stehen. Frei-

lich benutzt sein Gegner die Zeit ebenso schlecht. Zwar öffnet er den Schrein, nimmt die wichtigsten Papiere heraus, und legt sie bei Seite, aber gleichzeitig läßt er in das Intelligenzblatt setzen, er habe den bewußten Schrein gefunden. Dankmar meldet sich, und Schlurk, nach einigen ungeschickten Unterhandlungen, verweigert ihm die Rückgabe des Schreines aus dem gar nicht unhaltbaren Grund, daß jene Papiere nicht den Parteien, sondern den Gerichten angehören. Dankmar will scheltend abgehen, da bemerkt er in einer Ecke den Schrein, stürzt darauf los, und entführt ihn, ohne auf die heftigen Protestationen des Justizraths zu achten. Nun fehlen in dem Schrein gerade die wichtigsten Papiere; aber noch ehe Dankmar es bemerkt, schickt ihm die Tochter des Justizraths dieselben zu, ohne daß der Vater sie daran hindert. Dankmar schreibt ein höfliches Billet, worin er seine Gewaltthat entschuldigt, und der Proceß nimmt seinen Fortgang, ohne daß irgend einer von den mit so großer Wichtigkeit ausgeführten Umständen auch nur den geringsten Einfluß auf den weitern Gang der Handlung ausübte. Weder daß sich Dankmar des Schreines zuerst ohne Berechtigung bemächtigt, noch daß der Justizrath ihn ihm gestohlen, noch daß Dankmar ihn wieder gewaltsam geraubt, noch daß Fräulein Schlurk ihm die Papiere freiwillig ausgeliefert: — keiner von allen diesen Umständen wird in der Folge wieder aufgenommen. Es ist also eine Geschichte ohne Pointe*) — Wir haben schon erwähnt, daß Dankmar in dritter Instanz den Proceß

*) Gutzkow interessirt kein Factum, an welches sich nicht allgemeine Gedanken, psychologisch ausgearbeitete Stimmungen, tiefere Gefühle anknüpfen lassen. Jedes Ereigniß muß ihm eine symbolische Bedeutung haben. Allein dabei vergißt er fast regelmäßig, daß die Mittel mit den Zwecken in einem innern Zusammenhang stehen müssen. Er läßt z. B. einen seiner Helden ausgehen, nachdem er sich mit „gentlemanliker" Entschiedenheit angekleidet hat; die Straßen, durch die er kommt, gewinnen eine ganz eigenthümliche Physiognomie; er knüpft landschaftliche, vielleicht auch staatsökonomische Betrachtungen daran. Dann geht er weiter, und begegnet einem Freund, den er lange nicht gesehen hat; dieser Freund ist z. B. ein Maler; sie vertiefen sich in Gespräche über Kunst und Literatur. Der Maler entfernt sich, und unser Held, durch irgend Etwas angeregt, erhebt sich zu gewaltigen Plänen über politische Verbesserungen. Im Weitergehen verliert er den Muth und brütet über weltschmerzlichen Vorstellungen, bis er dieselben zu einem lyrischen Gedicht abklärt. Dann kommt wieder ein anderer guter Freund, und fordert ihn auf, etwa in die Reiterbude zu kommen, oder auf den Fortunaball; eigentlich war der Zweck seines Ausgehens irgend ein wichtiges Geschäft, und diesem entsprechend die Stimmung, in der wir ihn zuerst antrafen,

gewinnt. In Folge dessen wird die Commune von Berlin verurtheilt, ihm eine Million Thaler auszuzahlen. Zu diesem Zweck creirt sie eine Million Kämmereischeine. Diese werden aber nicht an Dankmar ausgeliefert, sondern wiederum in jenen symbolischen Schrein gethan. Dankmar ist nämlich in dem Augenblick politischer Gefangener, und sein älterer Bruder, der eigentliche Erbe, im Ausland. Dankmar wird aus seinem Gefängniß durch die verbündeten Ritter vom Geist befreit; er bricht an dem Ort ein, wo jener Schrein steht, und entführt ihn wiederum mit Gewalt, aber er geht auf der Flucht noch einmal verloren. Endlich ergiebt es sich, daß er im Besitz jenes schon angeführten Hackert ist. Dieser bewahrt ihn getreulich für die beiden Brüder Wildungen auf, findet es aber nicht unangemessen, etwa 5000 Thaler daraus einem ehemaligen Feinde aus Großmuth zu übergeben. Endlich hat er das Unglück, gerade als die Ritter vom Geist ein Ordensfest feiern, mit sammt dem Schrein zu verbrennen. Es fragt sich nun, ob die Commune gerichtlich gezwungen werden kann, neue Scheine auszustellen, und mit dieser ungelösten Frage schließt der Roman, gerade ebenso ohne Pointe, wie in Beziehung auf den politischen Ausgang.

Von dem symbolischen Schrein gehen wir zu der Geschichte des symbolischen Bildes über. — Prinz Egon von Hohen-

---

aber das hat er über den vielen Abenteuern, die ihm widerfahren, wieder vergessen, er folgt seinen Freunden in die Reiterbude. — Solche Geschichten ohne Pointen, solche Widersprüche gegen die leitende Stimmung erfüllen fast das ganze Buch. Der Dichter will überall seine Empfindungen über den Zustand des Menschengeschlechts, seine politischen und ästhetischen Raisonnements, seine landschaftlichen Anschauungen u. dgl. anbringen, und da im gewöhnlichen Leben dergleichen auf einem Spaziergange Alles zusammentreffen kann, so glaubt er, es sich auch im Roman so bequem machen zu dürfen. Aber die Kunst hat andere Gesetze; in ihr muß jede Stimmung, jede Anschauung auch der unbeseelten Natur, jedes Gefühl und jedes Raisonnement aus dem jedesmaligen geistigen Inhalt der Situation hervorgehen. Unnützes Retardiren, auch wenn es zu geistreichen Einfällen Gelegenheit giebt, ermüdet, verstimmt und langweilt. In der Kunst des Retardirens ist aber Gutzkow wunderbar zu Hause. Nicht blos im Anfang des Romans, wo eine langsame und zögernde Abwickelung der Handlung nothwendig ist, um die verschiedenen Verhältnisse und Charaktere, die uns beschäftigen sollen, deutlich zu machen, sondern bis zum Ende hin, wo man schon längst alle Geduld verloren hat. Dagegen versteht er es ebenso gut, da, wo man eine genaue und gründliche Entwickelung erwartet, die kühnsten Sprünge zu machen, und die erstaunlichsten Veränderungen in den Charakteren und in den Situationen, über die wir Aufklärung zu erwarten berechtigt sind, mit Stillschweigen zu übergehen.

berg kehrt aus seiner Pariser Tischlerwerkstatt in seine Heimath zurück, gerade als die Gläubiger seines Vaters im Begriff sind, sich seiner Habseligkeiten zu bemächtigen. Durch Testamentsverfügung sind die Ahnenbilder der Versteigerung entzogen. In einem derselben sollen, wie Egon's Mutter kurz vor ihrem Tode an ihn geschrieben hat, sich Papiere befinden, in denen die geheimnißvollen Lebensbeziehungen des Fürstenhauses auseinandergesetzt werden. Es liegt also Egon daran, sich dieser Papiere zu bemächtigen; aber die alte Feindin seiner Mutter, die Geheimräthin Pauline von Harder, ist gleichfalls von dem Geheimniß unterrichtet, und sucht es durch ihre Verbindungen dahin zu bringen, daß die Bilder, deren Eigenthümer, der Prinz, noch nicht zugegen ist, zuerst nach der Residenz geschafft werden. Prinz Egon könnte diese Intrigue am einfachsten dadurch vereiteln, daß er sich als der, der er ist, legitimirte und das Bild ohne Weiteres in seinen Besitz nähme. Statt dessen schleicht er sich in der Verkleidung eines Tischlergesellen in das Schloß ein und sucht das Bild zu stehlen; er wird dabei ertappt und als Vagabund und Dieb in's Gefängniß geführt. Dort besucht ihn Dankmar, dem er sich durch ein Batistschnupftuch und eine Visitenkarte als Prinz offenbart hatte. Egon fordert ihn auf, an seiner Statt den Diebstahl auszuführen, und Dankmar ist auch augenblicklich dazu bereit. Er geht auf's Schloß, und wird für den verkleideten Prinzen gehalten, unter Anderen von Fräulein Melanie, die gern einen Prinzen heirathen möchte, und sich deshalb bereit findet, ihm das Bild zu verschaffen. Das Bild ist bereits auf einen Güterwagen gepackt, um unter der Aufsicht des Geheimraths von Harder nach der Residenz geschafft zu werden. Melanie bestellt diesen, einen alten verliebten Herrn, auf ein Rendezvous, und während er als treuer Schäfer auf sie harrt, stiehlt sie das Bild, und bringt es Dankmar. Dieser reist damit nach Berlin ab, legt es zu Hause in eine Commode, und denkt nicht weiter daran. Während er sich in einer Nacht auf einem Kroll'schen Ball herumtreibt, dringt die Polizei in seine Wohnung, angeblich um nach demagogischen Papieren zu suchen, und bemächtigt sich bei dieser Gelegenheit des Bildes, das sie der Frau von Harder überbringt. Diese nimmt die Papiere heraus und schickt das leere Bild zurück. Man sollte denken, daß es nun Dankmar, und namentlich seinem Bruder Siegbert, der das Geheimniß entdeckt, die Papiere gelesen, und gefunden hat, daß sie die wichtigsten Aufschlüsse für Egon enthielten, daran

gelegen sein müsse, den Prinzen, dem sie nun endlich die Aufwartung machen, von dem Raub der Papiere in Kenntniß zu setzen. Statt dessen legen sie es darauf an, ihn zu betrügen. Sie legen ein gleichgültiges frommes Buch in das Bild, und der Prinz wird nur durch einen Zufall von dem wahren Thatbestand unterrichtet. Sofort begiebt er sich zu Pauline und fordert die Papiere zurück. Da diese durch dieselben auf's Höchste compromittirt wird, so sollte man glauben, sie würde sie vernichtet haben; aber sie hat es nicht gethan, und sie gesteht sogar dem Prinzen zu, daß sie noch existiren. Darauf erklärt dieser, er habe von seinen Freunden das Haus umstellen lassen, und werde sämmtliche Schlösser aufbrechen, bis er die Papiere gefunden habe. Eingeschüchtert durch diese Drohung, giebt sie die Papiere heraus. Der Inhalt derselben ist aber von der Art, daß der Prinz seinen bisherigen Haß gegen sie aufgiebt, und in die vollständigste Abhängigkeit von ihr geräth. Warum sie ihm also die Papiere nicht freiwillig übergeben, erfährt man nicht, und alle die übrigen Dieb- und Raubgeschichten, die sich an das Bild knüpfen, bleiben ebenso ohne Einfluß auf die weitere Handlung, wie die Dieb- und Raubgeschichten in Beziehung auf den Schrein.

Als dritter Knotenpunkt der Intrigue dient ein altes Försterhaus im Walde, in welchem eine Art wahnsinnige Hexe wohnt, die durch ihr gräßliches Geschrei alle Augenblicke die Nachbarn in Unruhe versetzt. Hier wird die Verwickelung ernsthafter. Die Hexe ist die Schwester eines blinden Schmiedes, Zeck. Ein anderer Bruder ist früher Falschmünzer gewesen, und nachdem er lange Zeit eine Rolle in der vornehmen Welt gespielt und unter Anderm auch mit jener Pauline von Harder ein Liebesverhältniß unterhalten, verurtheilt worden; er ist aber aus dem Gefängniß entkommen, nach Amerika gegangen, und ein wohlhabender und philanthropischer Mann geworden. Er kehrt zurück, um einen Sohn zu suchen. Zu diesem Zweck veranlaßt er eine Zusammenkunft zwischen seiner Schwester der Hexe und seinem Bruder dem blinden Schmied. Diese beiden würdigen Geschöpfe gerathen in heftigen Zank, und der Schmied ist im Begriff, auf seine Schwester den Hammer zu schlagen, da zieht sein Bruder ein Pistol, und schießt ihn nieder. Im gewöhnlichen Leben gilt Brudermord für eine unter allen Umständen sehr unangenehme Begebenheit, in der Sphäre aber, in der sich die Ritter vom Geist bewegen, ist man über dergleichen Vorurtheile hinaus.

Nicht blos das Gericht spricht ihn frei, weil er den Mord nur zur Abwehr einer Unthat begangen, sondern auch sein eigenes Innere. Er setzt seine philanthropischen Bestrebungen fort, ohne weitere Gewissensbisse über den Tod seines Bruders.

Dies sind die Schablonen der Intrigue; die darin eingeführte Färbung ist düster genug. Fast alle betheiligten Personen haben entweder in vielfachem Ehebruch gelebt, oder sind daraus hervorgegangen. Es ist in den genealogischen Verhältnissen eine Verwirrung, die man nur mit der Verwirrung in Hoffmann's Teufelselixiren vergleichen kann. So ist z. B. Prinz Egon nicht der wirkliche Sohn des alten Feldmarschalls, sondern eines gewissen Rodewald. Dieser hat zugleich mit Egon's Mutter und mit Paulinen im Verhältniß gestanden. Egon's Mutter war schon geneigt, ihrem Gemahl das Verhältniß zu entdecken, sich von ihm scheiden zu lassen und Rodewald zu heirathen — der Gedanke, was der alte Feldmarschall dazu für Augen gemacht haben würde, stößt ihr gar nicht auf —; da macht ihr Mann eine große Erbschaft und wird in den Fürstenstand erhoben. Sofort giebt sie ihr Vorhaben auf.

Man sieht schon aus dieser einzelnen Probe, daß hier eine Reihe dunkler Mysterien stattfinden, die Eugen Sue nichts nachgeben; aber der Dichter ist in seiner Erzählung zu unruhig und zu unstät, um auch nur jene materielle Spannung hervorzubringen, die den französischen Mysteriendichtern so leicht wird. Seine verschiedenen Intriguen haben keine innerliche Einheit, sie sind nur äußerlich in einander verwebt und wirken ermüdend und einschläfernd, obgleich alle bekannten Mittel des Gespenstischen und Unheimlichen aufgeboten werden. Wir lassen damit den historischen Stoff bei Seite und gehen auf die Charaktere über.

Die Charakterzeichnung ist von jeher Gutzkow's schwächste Seite gewesen. Den vollständigen Mangel an allem Idealismus hat er mit den neueren Franzosen und Engländern, z. B. mit Balzac und Thackeray, gemein, aber es geht ihm jene Sauberkeit und Sicherheit der Zeichnung ab, die den düsteren Bildern dieser Dichter ein so ungewöhnliches Interesse verleiht. Schon seit seiner frühesten Zeit hat er theoretisch und praktisch die Ansicht ausgeführt, daß nur gemischte Charaktere, d. h. Charaktere, in denen sich das Gute und Böse gleichmäßig begegnet, in die Poesie wie in das Leben gehören. Diese Ansicht, die in einer Zeit ihren Werth hatte,

wo man gegen das einseitige Tugendprincip der abstracten Moralisten die Fülle des concreten Lebens geltend machte, ist nur in dem Fall berechtigt, wo sich den harten Anforderungen des Gesetzes gegenüber eine kräftige und in sich übereinstimmende Natur regt, die, wenn auch nicht in ihrem Verhältniß zum Allgemeinen zu billigen, doch an sich betrachtet als lebendige Totalität von Interesse ist. So versteht es aber Gutzkow keineswegs. Seine „gemischten Charaktere“ gehen nicht aus der Einheit einer kräftigen Natur hervor, sondern sind Aggregate aus den verschiedenartigsten, widerstrebendsten Bestandtheilen. Er fühlt die Gewalt der accidentellen Umstände als eine zwingende, weil sein eigenes Gefühl nicht stark und sicher genug ist, um ihn darüber hinauszuheben. Seine Charaktere sind zwar in der Regel im höchsten Grade von sich selber eingenommen, aber sie haben nicht jenes Selbstvertrauen, das sie frei macht und unabhängig von gemeinen Rücksichten. Niemals ist Gutzkow im Stande gewesen, ein edles, starkes, kräftiges Herz zu schildern, das nicht blos im Augenblick aufflammender Leidenschaft die Reflexion bei Seite wirft, sondern sie überhaupt zu überwinden weiß, wo eine ernsthafte Situation einen bestimmten Entschluß fordert. Alle seine Charaktere sind bis in's innerste Mark hinein „von der Bläſſe des Gedankens angekränkelt,“ alle haben eine abgöttische Verehrung vor diplomatischer Weltklugheit, vor „gentlemanliker“ Bildung, alle eine große Abneigung gegen die ehrliche, kräftig handelnde Mittelmäßigkeit. Von grenzenloser Willkür und Caprice verfallen sie regelmäßig in die feigsten Rücksichten. Wie es optische Gläser giebt, in denen die Verhältnisse eines Gesichts gewaltsam auseinander gerissen werden, so geht es Gutzkow mit seinen Charakterbildern, weil er überall nur endliche Seiten von ihnen in's Auge faßt. Er giebt niemals eine organisch gegliederte Individualität, sondern immer nur Aggregate aus empirisch aufgenommenen, anekdotischen Portraitzügen und willkürlichen Einfällen. Die Blasirtheit, der Indifferentismus und der Unglaube, der mit unserer deutschen Geistreichigkeit, wenn sie nicht durch consequentes Streben geklärt wird, unzertrennbar verbunden ist, breiten über seine Darstellungen eine verdrießliche, trübe Dämmerung, die keine Freude aufkommen läßt. Jene Freude, die z. B. W. Scott, Dickens oder Jeremias Gotthelf an ihren Gestalten empfinden, weil sie die Fülle ihres eignen frommen Seelenlebens darin niederlegen, jener energische Stolz, mit dem Byron auch die Schwächen seiner Gestalten

vertritt, weil er weiß, daß doch ein edler Fond darin ist, und jene versöhnende Humanität, mit der Goethe auch das Unbedeutende vor dem Auge Gottes verklärt: — von dem Allen ist keinen Augenblick bei Gutzkow die Rede. Seine Helden sind hochmüthig, aber nur so lange sie keinen Widerstand finden, weltklug, aber nur wo es kleine Intriguen gilt, humoristisch, aber nur wo sie zersetzen, human, aber nur wo sie sich einbilden, die Welt zu ihren Füßen zu sehen. Und zwar ist es nicht die Absicht des Dichters, sie so zu schildern, er verhält sich nicht von vorn herein ironisch zu ihnen, sondern er geht mit dem besten Willen daran, sie zu Idealen zu machen, aber sie verwandeln sich unter seinen Händen in Fratzen, weil ihm die eigentliche Kraft des Dichters abgeht: das Auge, das in jedem Augenblick das Wesentliche vom Unwesentlichen scheidet. Seine Kunst ist der allertrockenste Pragmatismus, d. h. das Herleiten großer Dinge aus unangemessenen Ursachen. So wie er irgend ein Ereigniß eintreten läßt, ist er nicht mehr Herr darüber, es verstockt sich gegen ihn mit der Macht der Thatsache. Diese pragmatische, ängstliche Gewissenhaftigkeit in der Motivirung gleichgültiger Dinge verleitet zu Erfindungen, die dem Wesen des Charakters wie dem Wesen der Situation widersprechen. Wenn man sich in wilden Verwirrungen taumeln will, so muß man das Talent und das ungenirte Selbstvertrauen eines Dumas besitzen, dem es nicht darauf ankommt, wo es nöthig ist, auch ein Wunder zu thun.

Von diesem pragmatischen Zersetzungsproceß ist das beste Beispiel derjenige Charakter, der als das Ideal des Romans aufgefaßt werden muß, Dankmar Wildungen, der Stifter des Ordens vom Geist. Von der Consequenz in der Ausführung seiner Unternehmungen und von seinem gesetzlichen Sinn haben wir bereits gesprochen; hier ein neuer Zug. Er hat mit seinem Bruder eine Zusammenkunft. Zu dieser ist er auf einem gemietheten Pferde geritten. Ein dringendes Geschäft ruft ihn nach einer andern Seite ab; er möchte das Pferd gern los sein. Hackert erbietet sich, es zurückzubringen. Dankmar geht zuerst darauf ein, dann aber besinnt er sich, daß er mit einem Vagabunden zu thun hat. Hackert, beleidigt durch das Mißtrauen in seiner Ehrlichkeit, wirft ihm als Pfand ein Päckchen von hundert Thalern zu und reitet ab. Dankmar, der zu seiner Weiterreise Geld braucht, nimmt keinen Anstand, zwanzig davon in seine Tasche zu stecken und so bei dem Vagabunden eine unfreiwillige Anleihe zu machen. Hackert

kehrt zurück; er hat das Pferd abgeliefert und bittet um Rückgabe seines Geldes. Dankmar aber, der nicht eingestehen will, daß er einen Theil davon in die Tasche gesteckt, weiß ihn durch eine geschickte Manipulation zum Schweigen zu bringen. Nachher fällt ihm alle Augenblicke wieder ein, Hackert könnte mit dem Pferde doch durchgegangen sein, und er überhäuft ihn, wo er ihn nur sieht, mit Vorwürfen und Schimpfwörtern, ohne allen Grund, denn das Pferd ist wirklich abgeliefert. — Was sollen nun diese Geschichten, die auf die Handlung selbst keinen Einfluß ausüben und die doch auf den Charakter des Helden ein schlechtes Licht werfen müssen? Der geheime Grund ist folgender. Gutzkow möchte seinen Helden gern nicht blos als bedeutend und geistreich, sondern auch als aristokratisch, als nobel, als gentlemanlike darstellen, und dazu gehört nach seinen Begriffen Rücksichtslosigkeit und hochfahrendes Wesen gegen das gemeine Volk. — Aber es kommt noch schlimmer. — Dankmar spricht mit dem Stallmeister Lasally über Hackert, von dem der Letztere behauptet, er sei feige, und würde nicht wagen, auf Jemand zu schießen. Um einen theatralischen Effect hervorzubringen, zieht Dankmar drei Körperchen aus seiner Tasche, die er für Spitzkugeln hält, und sagt: „Diese hier hat Hackert in meinem Wagen zurückgelassen.“ Lasally besieht sie und ruft freudig aus: „Die sind also von Hackert? Nun habe ich den Spitzbuben. Es sind keine Spitzkugeln, sondern Uhrgewichte, wie sich deren einige in den Ohren meiner Pferde gefunden haben, die darüber toll geworden sind. Ich werde ihn also jetzt als Thäter denunciren, und Sie werden mir als Zeuge dienen.“ — Dankmar's Erklärung war eine Lüge; er hat jene drei Gewichte nicht in seinem Wagen gefunden, sondern auf einem Platz im Walde, und nur ganz entfernte, zweifelhafte Indicien haben ihn zu der Vermuthung gebracht, daß es möglicher Weise Hackert sein könne, der sie dort verloren habe. Statt nun als Jurist über die unvermuthete Wichtigkeit seines Einfalls zu erschrecken und ihn sofort zurückzunehmen, schweigt er aus Eitelkeit, und läßt also die Anklage auf Grund einer falschen Aussage zu. Er findet später, daß Hackert im Grunde ein interessanter und bemitleidenswürdiger Mensch ist. Er geht also zu Lasally, um ihn zur Zurücknahme seiner Anklage zu veranlassen; er findet diesen aber in so verdrießlicher und gereizter Stimmung, daß er sich gar nicht weiter darauf einläßt, sondern sofort zu anderen Zerstreuungen übergeht.

Zu verwundern ist unter diesen Umständen nicht, wenn nach solchen und ähnlichen Heldenthaten der Dichter von seinem Liebling sagt: „Er würde wie in einem Chaos der unleidlichsten und leersten Eindrücke umhergetaumelt sein", wenn nicht — die Erinnerung an den Kuß eines hübschen Mädchens ihm das Gefühl der Sicherheit gegeben hätte. Dieser durchaus nicht ironisch gemeinte Zusatz ist um so charakteristischer, da Dankmar keineswegs als ein unbesonnener, leichtsinniger Naturmensch auftritt, sondern als ein reflectirter Charakter, unermüdlich, für jede Frage immer neue Gesichtspunkte aufzufinden, argwöhnisch gegen sich und Andere, und für jeden beliebigen Fall mit allgemeinen Principien ausgerüstet. Es ist dieselbe Figur, die uns in den meisten Romanen und Dramen Gutzkow's entgegentritt, z. B. als Ottfried, oder als „Schlachtenmaler" in Blasedow, eine Mischung von Blasirtheit und Idealismus, im höchsten Grade bestimmbar und doch bildungsunfähig, weil seine Entwickelung nach keinem Gesetz erfolgt, vor übergroßer Genialität ungeschickt zu jeder Handlung, übervoll von Tendenzen und doch niemals an eine Idee gebunden, so daß er immer außerhalb des Schusses bleibt, und daß kein Schicksal ihn tragisch erschüttern kann. Ein solcher Charakter ist am unfähigsten zu der Rolle, die ihm der Dichter gern überträgt, zum Führer einer Revolution, zum Propheten einer neuen historischen Entwickelung, ebenso unfähig, wie sein Erzeuger.

Die übrigen Ritter vom Geist treten in den Hintergrund, als Tendenzfiguren für die verschiedenen Nuancen der freisinnigen politischen Ideen. Sie sind nur Träger der Conversation, und eben darum wird der Dialog steif und unnatürlich, weil er sich nicht in natürlichen und individuellen Empfindungen, sondern in allgemeinen Abstractionen fortbewegt.

Auf alle diese Figuren kann man ein sehr treffendes Wort anwenden, welches Gutzkow mit einer Art instinctivem Scharfsinn ausspricht, ohne zu merken, daß er sich selber damit trifft:

> Was soll uns die wuchernde Ueberfülle des Geistes, die nur der Form, nicht dem Inhalt der Wahrheit dient! Seht diese Geistreichen! Wie sie sich recken und dehnen, um wunderbare Figuren zu Stande zu bringen, und der gerade, schlanke Wuchs der Ueberzeugung fehlt! Diese Menschen sind unser Unglück. All ihr Geist befruchtet Nichts, schafft Nichts, gestaltet Nichts.... Ich lobe mir die Einfältigen, die wissen, was sie wollen.

Gutzkow hätte keine bessere Selbstkritik geben können.

Viel besser angelegt, als diese idealen Charaktere, sind die ir-

rationellen Figuren, von denen wenigstens eine Masse interessanter Einzelnheiten gegeben werden. Aber es genügt nicht, daß der Dichter uns eine Reihe spannender Anomalien vorführt; er hat auch die Pflicht, sie aufzulösen und zu erklären. Das hat Gutzkow nicht einmal versucht. Er octroyirt uns die ungewöhnlichsten, unerklärlichsten psychologischen Thatsachen, ohne sie zu begründen, ohne uns auch nur einen Leitfaden für den Zusammenhang zu geben. Sein Charakter entwickelt die entgegengesetzten geistigen Eigenschaften; wie aber diese in einer Person Raum haben können, darüber erhalten wir keinen Aufschluß. —

Die besten Figuren des Romans sind die satyrisch behandelten, so weit sie der höhern Gesellschaft und der höhern Literatur angehören. Hier weiß Gutzkow die Schwäche, Schlechtigkeit und Lächerlichkeit mit großem Scharfsinn aufzuspüren. Dahin rechnen wir den Justizrath Schlurk, die geheime Räthin Pauline v. Harder und den Literaten Guido Stromer. Die einzelnen Züge sind ebenso pikant als treffend, und wenn der Zusammenhang auch viel zu wünschen übrig läßt, so kommt darauf bei dieser Art Charaktere weniger an. Dagegen haben sie einen andern wesentlichen Makel. Wenn Gutzkow eine ganze Zeit hindurch diese Menschen als die ausgesuchtesten Exemplare menschlicher Hohlheit und Niederträchtigkeit dargestellt hat, und wenn es dann dazu kommen soll, daß die Wirkungen ihrer Natur sich gegen sie wenden, so wird er auf einmal weich und gerührt; es fehlt ihm die Entschlossenheit des sittlichen Gefühls. Er entdeckt plötzlich ungeahnte gute Seiten an ihnen und sucht das Mitleid des Lesers rege zu machen. Das ist eine sehr unzeitige, eine verdammliche Toleranz! Es ist ein sehr verbrauchtes Manöver, daß der Schurke, der bisher den Kopf hoch getragen hat, wenn er sich entlarvt sieht, in Thränen ausbricht, und seinen Richter darauf aufmerksam macht, daß er auch manche gute Eigenschaften habe, daß er seine Kinder und seine Bedienten gut behandle u. s. w.; für ein gesundes sittliches Urtheil ist ein solcher Effect nur noch ein Moment mehr des Widerwillens und der Verachtung. Wer sich dadurch rühren läßt, zeigt damit, daß er — und auch in ästhetischen Dingen — zum Geschwornen nicht taugt, und das ist zugleich das Kriterium, ob man zum Schaffen wahrer Gestalten fähig ist oder nicht. Es zeigt sich in diesem Fall, daß die Theorie von den gemischten Charakteren, von den in Rechnung aufzunehmenden Nebenumständen auch für die Poesie unhalt-

bar ist. Allerdings giebt es keinen Menschen, in dem nicht eine Spur vom Guten, keinen, in dem nicht eine Spur vom Bösen aufzufinden wäre; aber so wie im Leben der Richter trotzdem ein bestimmtes Urtheil über Schuldig oder Nichtschuldig auszusprechen hat, so ist es auch in der Poesie. Man muß sehr genau wissen, wen man mit moralischen Fußtritten zu entlassen hat, und die weichliche Rücksicht, daß Fußtritte wehe thun, darf bei diesem Schluß nicht stören. —

Die Sprache des Romans entspricht dem Inhalt, wenn wir auch einen Fortschritt nicht verkennen; die Sünden gegen die Grammatik und Logik fehlen nicht*), aber sie sind seltener geworden. Sie gehen meistens aus einer gezierten Effecthascherei hervor, aus einem Streben nach Bildern, die Gutzkow nicht natürlich zufließen, sondern die er mit großer Mühe zusammensucht, und die daher in der Regel in's Unnatürliche spielen; ferner aus jener Selbstironie, die beständig aus forcirtem Pathos und gespreizter Sentimentalität, nicht, wie Jean Paul, in's Komische und Burleske, sondern geradezu in's Gemeine, Triviale und Häßliche überspringt. Seine Empfindsamkeit verkehrt sich, einzelne Ausnahmen, die allerdings vorhanden sind, abgerechnet, meistentheils in Schwulst; sein Humor ist verdrießlich, süßsauer und affectirt; sein Streben, auch dem Unbedeutenden durch den Ausdruck einen höhern Sinn beizulegen, führt zur Manier, und sein Versuch, die Sprache, namentlich im Dialog, zu individualisiren, zu Rohheiten und Geschmacklosigkeiten. Einen Dialog zu schreiben fällt Gutzkow überhaupt sehr schwer, weil er weder einen Gedankengang, noch eine organisch sich entwickelnde Leidenschaft ruhig und consequent zu durchdenken versteht. Er führt die unwesentlichen, ganz gewöhnlichen Phrasen der Unterhaltung

*) 7, S. 35: „Kann es etwas Blasphemischeres geben?" — 1, S. 101: „Ich trenne noch mehr von der oberen Wand hinweg; da wird die untere ein von Kalk bespritzter breterner Widerstand." — 1, S. 104: „Er kannte ihn nur von seiner klaren und immer helldenkenden Vernunftseite." — 9, S. 310: Dies plötzliche nun in die Verbannung und in den Kerker gerufene Glück hatte etwas Romantisches." — S, p. 363: „marmorgelbgraukalt." — 4, S. 51: Sehr gewählt toilettirt." — 7, S. 40: „Meine glänzende Situation, in die ich vom Spielen gekommen war." — 6, S. 8: „Das Wesen des Jesuiten war wie das Schnalzen eines Fisches." — 2, S. 225: „Dankmar entging nichts, was nur irgend einer gefühligen Stimmung ähnlich sah; er bereute jetzt in seinem Herzenstakte die Erwähnung so trauriger Erinnerungen."

mit großer Breite aus, während er diejenigen Momente, auf die es im Gespräch vorzugsweise ankommt, blos leise andeutet. Er fällt seinen Personen alle Augenblicke in's Wort und raisonnirt über sie. Bald läßt er sie, um charakteristisch zu sein, eine ganz ungebildete Sprache reden, bald legt er den Grisetten oder Eckenstehern jungdeutsche Wendungen in den Mund. — Was dieses Buch aber vorzugsweise charakterisirt, ist das Streben, den Goethe'schen Geheimrathstyl aus seiner letzten Periode nachzuahmen. Das zeigt sich unter Andern in der Neigung, alle Ereignisse, auch die unbedeutendsten, zu einer sententiösen Form abzurunden und eine allgemeine Regel an sie zu knüpfen, die theils durch den verwickelten Ausdruck ihre Trivialität überkleidet, theils auch sich geradezu durch eine affectirte Einfachheit Geltung zu verschaffen sucht. Denn man kann mit der Einfachheit eben so kokettiren, wie mit dem Pathos, wenn man sie zur Schau trägt, wo es sonst keinem Menschen einfallen würde, anders als einfach zu sein. Diese Vorstellung, als tiefer denkender und empfindender Geist hoch über der Welt der Erscheinungen zu schweben und sie aus der Vogelperspective zu betrachten, zeigt sich auch in einzelnen Stylwendungen, welche den stofflichen Zusammenhang vom höhern Gesichtspunkt aus limitiren sollen und die zuletzt in reine Manier ausarten. So hat schon Ranke die Partikel „doch", um den Begebenheiten gegenüber seine skeptische Freiheit anzudeuten, in so überreichem Maße angewendet, daß sie zuletzt ein reines Flickwort geworden ist. Gutzkow macht es ihm nach und fügt ganz in derselben Manier noch eine Reihe von Partikeln hinzu, z. B. fast, nur, ja, etwa, nun, oft, kaum, mehr u. s. w., nicht in der gewöhnlichen Bedeutung, sondern um den höhern Standpunkt des Dichters abzugrenzen. — Neben dieser Ziererei kommen dann aber Augenblicke, wo sich der Dichter gehen läßt und ganz Clauren oder Kotzebue wird.

Daß Gutzkow ein Portrait der Zeit, wie seine Verehrer behaupten, in diesem Roman nicht geliefert hat, wird der Unbefangene wohl von selbst erkennen. Die Zeit ist besser als ihr Ruf. Gutzkow versteht darum seine Zeit nicht, weil er sein ganzes Leben hindurch nur auf die auf der Oberfläche schwimmenden Erscheinungen geachtet hat, die zwar aus der allgemeinen Bewegung des Geistes hervorgehen, aber ihr keinen Ausdruck verschaffen. Die Individualitäten, welche von jeder einzelnen Regung des Geistes irgend einen oberflächlichen Eindruck mitnehmen, sind das Schwächste an der Zeit;

in denjenigen Regionen dagegen, wo die Individualität sich an das Werk hingiebt und sich selbst verleugnet, um das Ganze zu fördern, blüht das deutsche Leben immer noch so hoffnungsreich fort, daß wir an unsrer Zukunft nicht verzweifeln dürfen. Das Heilmittel, welches Gutzkow vorschlägt, ist das schlechteste von der Welt, weil es gerade die schlechteste Seite unsres öffentlichen Lebens begünstigt, das egoistische, eitle Hervorheben der Individualität über die Sache. Der von ihm vorgeschlagene Bund der Ritter vom Geist ist eine Verbindung interessanter Persönlichkeiten, die, ganz abgesehen von ihren bestimmten Zwecken, sich gegenseitig tragen und fördern sollen. Er hat ganz die Natur einer Coterie, wie wir dergleichen in der elenden romantischen und jungdeutschen Periode unsrer Literatur über Gebühr wirklich erlebt haben, nur daß dieser Assecuranzverein für strebsame Gemüther sich durch den Schein einer allgemeinen kosmopolitischen Richtung in ein leeres symbolisches Getändel verliert. Was Gutzkow über die Organisation des Bundes vorschlägt, ist so kleinlich und abgeschmackt, daß er heute bei ruhiger Ueberlegung vielleicht selbst darüber erstaunen wird.

Daß bei der Zerfahrenheit unsrer Verhältnisse der Einzelne das tiefe Bedürfniß fühlt, sich einem Ganzen anzuschließen, in dem er sich geltend machen und sich weiter bilden kann, liegt in der Natur der Sache; allein dieses Ganze muß von der Art sein, daß es durch strenge Zucht die Willkür des Einzelnen zügelt, nicht sie begünstigt. Fast in jedem praktischen und gelehrten Berufszweig finden sich wenigstens schon Anlagen zu dergleichen Organisationen, in denen der Einzelne durch Hingebung an den objectiven Zweck den Egoismus und die Willkür in sich selbst bekämpfen kann. Abgesehen davon, haben wir die großen politischen Parteien. In ihnen kann der Einzelne lernen, zuerst einer großen Sache zu dienen, ehe er in diesem Dienst auch sich selber zur Geltung bringt. Durch sie kommt in unsre zerfahrenen Wünsche Gestalt und Maß, und was in ihnen noch von Einseitigkeit vorhanden sein mag, wird theils durch den gegenseitig befruchtenden Kampf, theils durch die Macht der Thatsachen corrigirt. Wer nicht im Stande ist, sich einer solchen Partei, die er wenigstens im Großen und Ganzen billigt, anzuschließen, zerfällt in die zusammenhanglosesten Einfälle, und ist am abhängigsten von den zufälligen Umständen, wenn er am meisten auf eigenen Füßen zu stehen glaubt. Der Glaube, dessen Mangel Gutzkow so lebhaft fühlt, und die damit verbundene Freude am

Leben wird nicht durch trunkene Phantasien, nicht durch künstliche Exaltationen hervorgebracht, wie sie die alten und neuen Romantiker in ihren Evangelien anpreisen; nicht durch geheime Verbindungen geistreicher, aber confuser Menschen, die zu den Zeiten der Freimaurer, der unsichtbaren Loge, allenfalls des Wilhelm Meister denkbar waren, aber nicht mehr in unsrer Zeit, wo nur der klare, bestimmte und auf einen erreichbaren Zweck gerichtete Wille Geltung findet: — sondern durch den entschiedenen Kampf gegen die Verstocktheit des Egoismus, der nur durch hingebende Arbeit und selbstverleugnende Demuth geführt werden kann. Wessen Auge schärf genug ist, um die Einseitigkeiten der bestimmten Parteien zu durchschauen, der soll nicht eine neue Partei gründen, die sich doch bald in fades Cliquenwesen verliert, sondern er soll innerhalb seiner Partei den Geist der Humanität geltend zu machen suchen, der nach dem Vorbild der homerischen Helden auch in den Feinden, die er tödtlich bekämpft, das Menschliche ehrt. Nur in dieser Beschränkung kann jeder gebildete und ehrlich strebende Mann, um bei Heine's an sich gar nicht schlechtem Einfall zu bleiben, sich als „Ritter vom Geist" bewähren.

Seit diesem Werk scheint Gutzkow seine Spannkraft verloren zu haben. Wenigstens sind die „Erinnerungen aus der Knabenzeit" ein Zeichen von großer Erschlaffung.

Seitdem Goethe in „Wahrheit und Dichtung" auch die Erinnerungen aus seiner Knabenzeit mit aufgezeichnet hat, hält sich jeder irgendwie renommirte Schriftsteller für berechtigt und gewissermaßen für verpflichtet, das Publikum in die Mysterien seiner frühesten Kindheit einzuführen. Was wir von einem Schriftsteller gern erfahren, ist die Entwickelung seiner Bildung. Auf diese haben aber die ersten Lebensjahre wenig Einfluß, so groß auch ihr Einfluß auf die Entwickelung des Charakters und des Herzens sein mag. Außerdem sind die Reminiscenzen aus jener Zeit so mit den Idealen, die man sich später von dem Wesen der Kindheit bildet, zersetzt, daß man sie wohl zu einem Roman, der mit der Kindheit anfängt, verwerthen kann, aber nicht zu einer Biographie. Der Inhalt dieses Bandes besteht in Anekdoten, die wohl für den, der sie erlebt hat, großes Interesse haben mögen, aber nicht für das Publikum, oder aus Empfindungen und Reflexionen, die einer spätern Zeit ange-

hören. Gutzkow redet sich in eine beständige Begeisterung hinein. Die Ausrufungszeichen und die Form der Apostrophe nehmen kein Ende, und um die einfachsten Dinge zu referiren, wird ein Esprit und ein Pathos aufgeboten, die einer bessern Sache würdig wären. Bei der Dürftigkeit des Inhalts ist es erklärlich, daß die Sprache forcirter und daher uncorrecter ist, als gewöhnlich. Je weniger Gutzkow von jenem sprachbildnerischen Genie besitzt, welches wir bei Goethe ist so hohem Grade finden, und welches bei diesem viele Kühnheiten entschuldigt, desto ängstlicher strengt er sich an, durch unzweckmäßige Combinationen diesen Mangel zu ersetzen, z. B. „botanischer Garten zu Universitäts-Taschenhandgebrauch", wo ihm wohl das Taschenbuchformat vorschwebte; oder „man müßte Unmögliches dem Unkundigen als die rosigste, sauberste Aquarellfarben-Möglichkeit darstellen"; oder „die Kibitze, deren beinunterschlagenes Wider-Windlaufen der Vater dem Sohne vermachte"; oder „ein Vogel, gefangen nach tagelanger, wochenlanger Fallenlist"; oder „das könnte allenfalls nur von der Logik eines Straußenmagens verdaut werden", und vieles Aehnliche. Am unangenehmsten aber ist in dem Buch das fortwährende Ueberspringen aus erzwungener Salbung in erzwungene Lustigkeit. Der Verfasser rechtfertigt übrigens in der Vorrede diese Mischungen: „weil eine innere Besorgniß den in der Würdigung seiner Herzensmotive selten glücklich gewesenen Verfasser bestimmte, überall da, wo seine eigene Person zu sehr hervortrat, lieber sogleich selbst Gelegenheit zu einem Lächeln zu bieten." Der Verfasser hätte sich lieber bemühen sollen, sich selber klar zu machen, warum wohl seine Herzensmotive so selten richtig verstanden sind; vielleicht würde ihn das nicht blos in stylistischer Beziehung gefördert haben.

In der neuesten Zeit hat sich Gutzkow auf eine Art von Poesie gelegt, die wir lediglich als Geschäftssache betrachten können. Wenn er im Anfang seiner Thätigkeit mit einer gewissen Paradoxie sich dahin aussprach, er wolle zunächst in der Manier der gewöhnlichen Fabrikarbeiter schreiben, um das Publikum für sich und mittelbar für seine Ideen zu gewinnen, so ist diese Aeußerlichkeit des Schaffens in seinen „Unterhaltungen am häuslichen Herd" auf eine traurige Weise zur Wahrheit geworden. Wir können füglich darüber hinweggehen und beschränken uns hier darauf, die allgemeinen Züge seines Producirens noch einmal in's Auge zu fassen, um daran unsere Ansicht zu begründen, daß Gutzkow kein Dichter ist. Was den

wahren Dichter charakterisirt, die Fülle der Anschauungen, die übermüthige Freude am Leben, die souveraine Herrschaft über die Erscheinungen, die er anwendet, der starke, energische Instinct der Nothwendigkeit, der sich alle zufälligen Elemente fügen müssen, und die Macht des Herzens, die uns überzeugt, ohne daß wir es nöthig hätten, uns die innere Wahrheit der Schöpfungen durch Reflexion zu vermitteln: — das Alles fehlt bei Gutzkow. Seine Poesie ist, wie seine Kritik, ein beständiges, bald zaghaftes, bald übermüthiges Experimentiren. Gutzkow dichtet nur mit der Reflexion; er wird niemals von den Eindrücken der Thatsachen überwältigt oder von der Macht des Gefühls fortgerissen, sondern er geht überall mit sehr bewußten Absichten an seine Arbeit. Darum können wir bei ihm die Schwächen der Composition auch niemals über dem unmittelbaren Wohlgefallen an den Details vergessen, wie es z. B. bei Dickens in so hohem Grade der Fall ist. Dickens erzählt uns in den Pickwickern eine lange Geschichte ohne alle Gliederung und fast ohne Zusammenhang, aber wir fühlen diesen Mangel nicht; er hat eine so unbefangene Freude an dem, was er giebt, und so viel Grund zu dieser Freude; eine so wohlwollende Natur und ein so scharfes Auge für alle komischen und erhebenden Seiten des Menschenlebens, eine solche Fülle des Gemüths und der Phantasie, daß wir mit derselben Aufmerksamkeit lauschen, wie den Plaudereien eines naiven Erzählers, der auch das Unbedeutende durch Lebendigkeit, warmes Gefühl und gute Laune zu idealisiren versteht.

Gutzkow's Talent dagegen ist durchaus analytisch. Seine Gestalten gehen ihm nicht unmittelbar mit überzeugender Nothwendigkeit auf, sondern er erfindet sie nach bestimmten Absichten oder nach zufälligen Eindrücken; er hat keine Liebe für sie, denn sie haben keine Existenz für sich, sie sind nur dazu da, seinen eigenen Geist zu zwecklosem Sprühfeuer anzuregen, und noch ehe er sein mechanisches Kunststück zu Ende gemacht hat, ist er schon beschäftigt, es wieder aufzulösen. Er fängt die Darstellung eines Charakters mit der besten Intention an, aber kaum hat er ihn einige Worte reden lassen, so reflectirt er schon über ihn, bringt ihn in Beziehung zu allgemeinen Fragen, hadert mit ihm, entschuldigt und lobt ihn, noch ehe der Leser einiges Interesse, geschweige ein bestimmtes Bild von ihm gewonnen hat. Jener Unglaube in Beziehung auf die allgemeinen Fragen des Lebens, der sich alle Augenblicke durch die fliegende Hitze eines künstlich erzeugten Rausches von sich selber zu be-

freien sucht, um dann sofort wieder in trübe, ironische Nüchternheit zu verfallen, zeigt sich auch in der Schöpfung seiner Gestalten. Fast bei jeder seiner idealen Figuren kann man eine ganz sonderbare Entwickelung verfolgen. Zuerst Entzücken über die werdende Größe des Helden, dann plötzlich halb wider Willen aus innerer Verstimmung hervorgegangen einzelne gemeine rohe Züge, in Folge dieser ihn selbst überraschenden Einfälle die Empfindung, es sei eigentlich doch nur ein Lump, und endlich der halb faunische, halb weltschmerzliche Trost: wir sind ja alle sterbliche Menschen! —

Gutzkow ist von einem großen und schädlichen Einfluß auf die deutsche Literatur gewesen. Durch ihn hat die persönliche Eitelkeit, die nur sich selber zum Gegenstand nimmt, und auf das Objective gänzlich verzichtet, eine unerträgliche Ausdehnung gewonnen: jene abstracte Ruhmsucht, der es nicht um Erfüllung eines Zweckes zu thun ist, sondern um Geltendmachung der Person. Dieses Ziel hat Gutzkow durch ein weitverzweigtes organisirtes Cliquenwesen erreicht; er ist ein berühmter Mann geworden, und er wird auch in der Literaturgeschichte als vorzüglichster Repräsentant einer siechen und haltungslosen Zeit erscheinen. In dieser Beziehung ist er bei allen Metamorphosen, die sich den wechselnden Bedürfnissen des Publikums fügten, consequent geblieben: so consequent, daß man kaum einen Entwickelungsproceß bei ihm verfolgen kann.

Drittes Kapitel.

Lyrische Versuche.

Anast. Grün — N. Lenau — K. Beck — T. Ullrich — F. v. Sallet — R. Gottschall — G. Herwegh — F. Freiligrath — R. Reinick — A. Kopisch — Redwitz — Daumer.

Als durch die Julirevolution das politische Interesse überall in den Vordergrund gedrängt wurde, hatte man die Empfindung, daß es mit der Poesie überhaupt, oder wenigstens mit der Poesie der Herzensangelegenheiten vorläufig zu Ende sei. Die Erfahrung hat ein anderes Resultat gegeben. Unter allen Dichtungsarten hat gerade die Lyrik seit der Zeit den außerordentlichsten Umfang und die ausgebreitetste Popularität gewonnen, in Deutschland wie in Frankreich und England. An sich ist die Erscheinung sehr erklärlich. Welche Wendung auch die Zeitverhältnisse nehmen mögen, die individuellen Empfindungen bleiben bestehen, und sobald durch eine Reihe klassischer Dichter der Formsinn entwickelt und die Sprache zu einem erhöhteren Ausdruck befähigt ist, knüpft sich daran nothwendig die Neigung, diesen Empfindungen eine poetische Abrundung und einen melodischen Ausdruck zu geben. Der bei weitem größere Theil der neuern deutschen Lyrik trägt diesen privaten Charakter. Von Jahr zu Jahr berichtet uns der Meßkatalog von einer unermeßlichen Fülle neuer Gedichtsammlungen, die selten über den engeren Umgangskreis des Verfassers hinausdringen. Es kommt wohl vor, daß in dieser Fülle das eine oder das andere Gedicht wirklich gelungen ist, und sich den kleinern Leistungen der frühern Zeit an die Seite stellen könnte. Man muß schon sehr stark an sich selber gesündigt, sehr ausdauernd alle Fibern seiner Natur

corrumpirt haben, um nicht irgend einmal von einem wahren Gefühl ergriffen zu werden, und für dieses die richtige Form zu finden. Das bekannte Lied von Uhland, in welchem er sich über die große Zahl der lyrischen Dichter freute, und sie aufforderte, ungestört fortzusingen, wie die Vögel in den Zweigen, giebt keinen guten Rath, denn die Leichtigkeit des Producirens untergräbt das Interesse an der Production überhaupt, und in der Ueberfülle des Mittelmäßigen wird leicht auch das Gute erstickt.

Die meisten dieser Lyriker lassen sich nicht durch einen überwiegenden Drang der Empfindung, sondern durch das Bewußtsein eines gewissen Formtalents zur Poesie bestimmen. Dieses Formtalent wird ihnen durch Schule und Lektüre frühzeitig angeregt und entwickelt, und mit den Formen wird ihnen zugleich ein gewisser conventioneller poetischer Inhalt angeeignet. Ohne sich dessen bewußt zu werden, beuten sie die Empfindungen und Vorstellungen früherer Dichter aus, bekannte Melodien klingen in ihr Ohr und regen sie zu kleinen bescheidenen Modulationen und Fiorituren an. So entsteht eine Poesie, die sehr anspruchsvoll und dabei zugleich sehr trivial ist, die den Schatz des menschlichen Herzens nicht bereichert, die im Gegentheil das Gefühl verleitet, sich an unzweckmäßigen und krankhaften Gegenständen auszugeben. Wir mögen den einzelnen Lyrikern keine übertriebene Schuld beimessen; wir müssen sie im Gegentheil bedauern, denn sie verlieren die besten Kräfte ihres Herzens an eitles und nichtiges Wesen, und das geheime Bewußtsein dieses Verlustes bringt sie dann dazu, die Poesie überhaupt als ein Unglück, als einen Fluch, als einen Kainsstempel zu bezeichnen, was sie in der That nicht ist. Den wahren Dichter macht die Poesie glücklich, denn sie befähigt ihn, was seine Seele belastet, äußerlich zu gestalten, und sich so davon zu befreien. Wer die Poesie als ein Unglück empfindet, kann sicher sein, daß sie nicht sein eigentlicher Beruf ist, daß sie ihm nur in eben dem Sinn Sorge und Beschwerde macht, wie jede Aufgabe, der er nicht gewachsen ist. Der zweifelhafte Wechsel dieses beständigen fruchtlosen Strebens, wozu in der Regel der mehr als zweifelhafte äußere Erfolg kommt, läßt eine bleibende Verstimmung zurück, die nicht selten in Blasirtheit übergeht, und die jungen Lyriker, die im Uebermuth ihres Formtalents die Welt zu erobern hofften, blos weil sie sie zu reimen verstanden, enden in einer altklugen, nüchternen, ideenlosen Aufklärung, die in dem Egoismus des Verstandes

das höchste Ideal sieht. Sie haben so lange in Empfindungen geschwelgt, so lange mit ihrem Herzen getändelt, daß sie nahe dabei sind, das Herz für eine Illusion zu halten und seinen besten Glauben mit Füßen zu treten. Am widerwärtigsten ist diese Eitelkeit, wenn sie ihr eignes sieches Wesen, ihre kleinlichen Hoffnungen und Sorgen mit dem Wesen, den Hoffnungen und Sorgen des deutschen Volks verwechselt. Das deutsche Volk ist viel besser, als unsere Belletristen es schildern. —

Im Anfang dieser Periode erfolgte in der Lyrik ein gewaltiger Umschwung durch eine Reihe von Dichtern, die von dem Streben ausgingen, die individuellen Empfindungen in den Hintergrund zu drängen, und statt dessen das moderne Leben in seiner Allgemeinheit, die öffentlichen Interessen und Ideen, zum Gegenstand zu machen. Wie viel wir an ihnen auszusetzen haben, es kommt ihnen wenigstens das eine Verdienst zu, die Poesie mit einer Fülle neuer Stoffe bereichert zu haben.

Als Führer und Tonangeber dieser Richtung treten zunächst eine Reihe östreichischer Dichter auf: eine Erscheinung, die sich nicht schwer erklären läßt. So wenig sich das deutsche Volk im Allgemeinen in seinen politischen Zuständen behaglich fühlte, so lastete doch auf Oestreich am schwersten der Alp des reactionären Systems, und bei der Gemüthlichkeit des Oestreichers war es begreiflich, daß er seine Brust zunächst durch lyrische Stoßseufzer zu befreien suchte.

Anastasius Grün und Nicolaus Lenau, zwei Namen, hinter denen sich bekanntlich die aristokratischen Titel des Grafen Auersperg und des Freiherrn von Strehlenau verbergen, haben zur Zeit ihres Auftretens nicht blos in Oestreich, sondern durch ganz Deutschland einen unglaublichen Erfolg errungen.

Das erste Werk, mit welchem **Anastasius Grün** auftrat, „die Blätter der Liebe" (1830), ging im Ganzen unbeachtet vorüber; einen bedeutenden Erfolg hatte bereits der Romanzenkranz vom „letzten Ritter" (Kaiser Maximilian I., 1830); eine wahrhaft elektrische Wirkung aber brachten die „Spaziergänge eines Wiener Poeten" (1831) hervor, die kaum durch den „Schutt" (1835) und die „gesammelten Gedichte" (1837) gesteigert werden konnte. In allen diesen Poesien erhob er die Fahne der Freiheit, und kämpfte für die Ideen, die damals den bei weitem größten Theil des deutschen Volkes mit sich fortzogen. Seine beiden letzten Werke, die „Nibe-

lungen im Frack" (1843), und der „Pfaff vom Kahlenberg" (1850) empörten sich gegen die öffentliche Stimmung, und wurden nicht mehr von jener Sympathie getragen, die wenigstens zum Theil den Ruhm der frühern Werke vorbereitet hatte.

Was Anastasius Grün den großen Anhang verschaffte, war zunächst die Kühnheit, mit der er die modernen Interessen und Bestrebungen von der poetischen Seite beleuchtete. Früher hatte selbst der Liberalismus die Verstandesüberzeugung von den nothwendigen Mitteln zum Fortschritt der Menschheit von den Sympathien des Herzens getrennt; sein Verstand und seine Willenskraft waren im Tageslicht beschäftigt, sein Gemüth aber sehnte sich noch immer im Stillen nach den Schauern der „mondbeglänzten Zaubernacht". Anastasius Grün hatte den Muth, die Romantik auch im Sonnenschein zu suchen. In dieser Beziehung ist sein „Schutt" ein sehr glücklicher Einfall. Aus den Trümmern der alten Zeit, um welche die phantastische Melancholie der Dichter schwebte, erblüht die neue in aller Fülle jugendlicher Gesundheit, und das Eine wie das Andere wird von den warmen Strahlen eines heitern und liebevollen Gemüths verklärt. Gerade die Mäßigung in seinen Ansichten und vielleicht auch der Mangel an Bestimmtheit, sowie seine vollständige Unabhängigkeit von allen philosophischen Doctrinen befähigten ihn, nach allen Seiten hin poetische Gerechtigkeit auszuüben.

Ein zweites Verdienst war der Reichthum, und zum Theil die überraschende Schönheit seiner Bilder. Seit Schiller war man nicht mehr daran gewöhnt, die Sprache des Gedankens und der Phantasie so in einander verschlungen zu sehen. Grün ist unerschöpflich in der Auffindung von Aehnlichkeiten aus allen möglichen Gebieten der Natur und der Geschichte, und wenigstens häufig dienen diese Vergleiche dazu, den Gedankengang der Phantasie zu vermitteln und einzuschmeicheln.

Bei diesen großen Verdiensten übersah man anfangs die Fehler, die einer ernsteren Kritik nicht entgehen können. Einzelne kleine Dichtungen ausgenommen, ist bei ihm die Composition nie aus einem Guſſe: ein Gedanke weckt den andern, ein Bild ruft das andere hervor, oder auch die Ausmalung eines einzelnen Bildes, über welche der Dichter den ersten Gedanken ganz vergißt, regt ihn zu neuen Gedanken an. Das ist es, was Grün von Schiller unterscheidet. So willenlos sich der Letztere in die wunderbare Fülle seiner Bilder zu verlieren scheint, immer ist es der eine leitende,

mächtige Gedanke, der diese Bilder durchgeistigt und sie zu einem harmonischen Ganzen gliedert. Bei Grün dagegen haben wir im strengsten Sinne des Wortes die Poesie der Ideenassociation, und an diesem organischen Gebrechen leidet fast jedes einzelne Bild. Der Dichter ist abhängig von seinen eignen Vorstellungen, er ist nicht so weit Herr über sie, um sie in das richtige Maß zu fügen, das nicht nur zur Schönheit, sondern auch zur Deutlichkeit nothwendig ist.

Unmittelbar hängt damit die Abwesenheit aller Melodie zusammen; seine Gedichte haben keinen Fluß, weil ihnen die Elasticität der Gestaltung fehlt. Dazu kommt noch die Incorrectheit der Form, in welcher man zum Theil den Oestreicher heraushört. Grün geht mit den Gesetzen der Sprache sehr willkürlich um, und eben darum ist seine Construction zuweilen schwerfällig und unpoetisch; in den späteren Gedichten hat sich das noch gesteigert, allein auch in seinen frühern Werken finden wir selten ein Gedicht, welches einen ganz reinen Eindruck macht.

Was endlich den sittlichen Inhalt betrifft, so haben wir die Vorzüge eines milden und humanen Liberalismus schon hervorgehoben; allein es ist damit der Nachtheil verknüpft, daß eine solche Poesie nicht sehr ausgiebig sein kann. Es fehlt nicht blos die Gluth des Glaubens, der alle Hindernisse mit spielender Leichtigkeit überwindet, sondern auch der Ernst, der auf die vielen poetischen Fragen sich doch endlich entschließen muß, eine bestimmte Antwort zu geben. Wo Grün aus seiner heitern Polemik herausgeht und sich bemüht, ein Bild seines eignen Ideals auszumalen, versiegt der Strom seiner Beredtsamkeit, und man gewinnt nichts, als die unklare Vorstellung einer widerspruchlosen Glückseligkeit, die jede Geschichte unmöglich macht, und die sich endlich in ein geistisches Schlaraffenleben zusammenzieht.

Bei dem unglaublichen Einfluß, den Anastasius Grün auf die spätern Lyriker ausgeübt hat, hat sich diese Methode der Poesie allgemein verbreitet. Daß für den Dichter selbst im Publikum sich die Theilnahme allmälig verminderte, ist leicht zu begreifen, denn seine erste Einwirkung war zum Theil auf Ueberraschung gegründet, und man hatte sich verwöhnt, immer neue Ueberraschungen zu erwarten, die der Natur der Sache nach endlich ausbleiben mußten. Bemerkenswerth aber ist, daß man bei seinen Nachahmern, die aus

dem unbefangenen Liberalismus in eine angeblich philosophisch-radicale Schwärmerei übergingen, die nämliche Manier nicht herausfühlte, obgleich sie mit weit weniger Geschick und weit mehr Ansprüchen gehandhabt wurde. —

Der zweite Dichter, den wir erwähnt haben, **Nicolaus Lenau**, hing mit Anastasius Grün ebenso durch Bande der Freundschaft zusammen, wie er in seinen poetischen Bestrebungen ihm verwandt war. N. Lenau ist im Jahre 1802 im Banat geboren. Seine ersten Gedichte wurden von seinem Freunde, Gustav Schwab 1832 herausgegeben, in demselben Jahre, wo die „Spaziergänge eines Wiener Poeten" erschienen. Der Dichter selbst suchte sich damals in Amerika eine neue Heimath zu gründen, von dem Unmuth über die enttäuschten Hoffnungen des Jahres 1830 aus Europa getrieben. Mit dem Rest des kleinen Vermögens, das er von seinen Großeltern geerbt hatte, kaufte er sich einige hundert Morgen Urwalds und verpachtete sie an einen Zimmermann. Es mißglückte ihm aber Alles, und müde kehrte er nach Europa zurück, wo er mittlerweile durch seine Gedichte ein berühmter Mann geworden war. Es folgten nun „Faust" 1836 (gleichzeitig mit dem „Schutt" von Anastasius Grün), „Savonarola" 1837, „neue Gedichte" 1838, „die Albigenser" 1841. Er hatte sich gerade verlobt und fing an, auf Lebensglück zu hoffen, als ihn 1844 der Wahnsinn ereilte. Sechs Jahre hat er gelitten.

Das Charakteristische seiner Individualität ist eine seltene Stärke und Innigkeit des Gefühls, verbunden mit einer unverkennbaren Armuth der geistigen Anschauung. Daraus ist jener ungestüme Drang zu erklären, der sich dem Anschein nach gegen die wirkliche Welt, eigentlich aber gegen das Gefühl der mangelnden Kraft empört und sich niemals befriedigt; daher jene gewaltsame Sprache, die freilich auch einigermaßen Provinzialismus ist, jene wilden, zum Theil unheimlichen Bilder, über die sich schon der Schatten einer dunkeln Zukunft breitet, und die uns am häßlichsten durchfrösteln, wenn sie sich an einen scheinbar heitern Stoff knüpfen; daher jenes ungestüme Springen von einer Empfindung in die andere, jene Hast des Gedankens, die Form und Maß verschmäht und die doch immer in den Banden einer tiefen Schwermuth bleibt; jene Idee der allgemeinen Nichtigkeit, die seit Byron die Lieblingsstimmung fast aller neuern Dichter zu sein pflegt, die aber bei keinem eine so

dunkle Färbung der Verzweiflung annimmt, als bei Lenau *). Daher auch jene Neigung zu Stoffen und Problemen, die ihm bereits durch frühere Dichtungen vermittelt waren. Berthold Auerbach hat ihn davon abzubringen gesucht und ihn auf die gegenständliche Welt aufmerksam gemacht, er scheint aber darin Lenau's Wesen mißverstanden zu haben, dem es gar nicht auf die Lösung jener Probleme ankam, kaum auf den Inhalt derselben, sondern nur auf die Empfindung, die sie in ihm erregten. Diese ist überall mit großer Energie wiedergegeben, der Inhalt selbst verschwindet dagegen. Nur wenn wir dies im Auge behalten, verstehen wir das Fragmentarische seines Schaffens. Am bezeichnendsten tritt es in den Albigensern hervor, bei einem eigentlich sehr epischen Stoff, den er aber in eine Reihe lyrischer Empfindungen zerbröckelt. Zuweilen ist die Empfindung edel und selbst groß, z. B. die Scene, in welcher die Beichte des Papstes geschildert wird, mit einer tragischen Ironie und Härte, mit einem großen historischen Sinn und tiefem psychologischen Blick, daß sie sich den Eingebungen der besten Dichter an die Seite stellen könnte. Ebenso der Schluß des ganzen Gedichts, der die einzelne Ketzerei zu dem Gedanken des Freiheitskampfes überhaupt verallgemeinert. Ueberwiegend sind aber die vereinzelten idyllisch-sentimentalen Bilder und Gleichnisse, die mehr eine Caprice als ein wahres Gefühl ausdrücken. Das Herz ist voll, aber die Zunge gelähmt. Wir werden durch die tiefe Schwermuth des Gedichts gerührt, aber wir werden nicht ergriffen, denn es ist in der Production keine Spannkraft; es treten Personen auf, um augenblicklich wieder zu verschwinden, es werden große Entwürfe gemacht und fallen gelassen, wir stehen vor einem phantastischen Schattenspiel.

In dem zweiten historischen Stoff, den er behandelt hat, dem Savonarola, würde uns die Inbrunst des Gefühls, die sich diesmal in den concreten Vorstellungen der Religion bewegt und daher verhältnißmäßig einen größern Reichthum von Gedanken ent-

*) Mitunter sieht freilich diese beständige Erinnerung an Freund Hain etwas nach Manier aus, gerade wie bei Matthisson, z. B. „Es braust in meines Herzens wilden Takt, Vergänglichkeit, dein lauter Katarakt". — „Froh schmückt er ihr mit seinen Traumesblüthen die Brust, um welche Todeslüfte brüten". — „Sie ist so schön, die schönste der Jungfrauen, daß man sie nicht kann ohne Schmerz betrachten, denn zitternd spricht das Herz mit bangem Grauen: nach dir muß selbst der Tod, der kalte, schmachten!"

wickelt, noch lebhafter ergreifen, wenn nicht die Eintönigkeit des elegischen Versmaßes uns ermüdete, die beständige, wenn auch zum Theil schöne Blumensprache dem historischen Stoff widerstrebte, und wenn nicht bei den vielen, zum Theil tiefen Reflexionen dennoch der Mangel an wirklicher Gestaltung unangenehm hervorträte. Doch sind auch hier einzelne Scenen, z. B. die Predigt des Savonarola und das Gespräch Cäsar Borgia's mit seinem Vater, mit großer Kühnheit concipirt. Das Gedicht ist nicht blos gegen das neukatholische Heidenthum der Hauptstadt der Christenheit im funfzehnten Jahrhundert und gegen die gemüthlose Scholastik desselben gerichtet, sondern ebenso gegen die Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts. Dem Anschein nach bekämpft Lenau den weltlichen Sinn derselben, eigentlich haßt er aber an ihr jene bequeme Versöhnung und Befriedigung, die den Schmerz durch Verstandesformeln hinwegläugnen möchte. Sie beantwortet die kühnsten Fragen mit pädagogischer Gemessenheit, während das Herz des Dichters nicht nach der Antwort, sondern nach dem Gefühle der unlösbaren Frage trachtet, weil dieses Gefühl seinem Schmerz die Berechtigung giebt. Lenau's Skepticismus geht nicht aus dem Unglauben des Verstandes hervor, sondern aus dem Zweifel des Herzens. Sein Weltschmerz ist nicht, wie bei den meisten übrigen Dichtern, ein kokettes Tändeln mit den Problemen der Mode, sondern die Trauer eines edlen Gemüths über seinen eignen Verlust.

Der Faust ist im Wesentlichen eine Reproduction des Gedankenganges im Goethe'schen Gedicht, wenn auch die Form mehr an Byron erinnert. So etwas kann nur durch neue, ursprüngliche und bedeutende Gedanken gerechtfertigt werden, die aber hier fehlen; die Eintönigkeit des Rhythmus läßt die Gedankenarmuth noch unangenehmer hervortreten. Der Zusammenhang ist dem ersten Eindruck nach etwas rationeller als bei Goethe, doch ist der Unterschied nicht groß, und man wird noch viel mehr durch Episoden gestört, die mit großer Virtuosität ausgeführt sind: ja, wenn man näher zusieht, ist die Einheit des Gedichts nicht in den Ideen, sondern nur in der Stimmung, und das Ganze löst sich in Episoden auf. Das Schönste sind diejenigen Stellen, in denen unmittelbare Anschauungen vorliegen, z. B. das Rauschen der Wellen um's Schiff und die dabei aufsteigenden Nachtgedanken; das Bild der Uferschenke, das Kloster am See u. s. w. — Freilich braucht man dazu nicht einen Faust zu schreiben. — Die politischen Anspielungen sind nicht

bedeutend ihrem Inhalt nach, aber dreist und energisch genug. — Charakteristisch ist, daß Lenau seinen Helden im Mephisto untergehen läßt: der Dichter kann nur den Frieden geben, den er selber hat.

Die Gedichte erinnern an Uhland wie an Hölty, nur daß die Ueberfülle der modernen Reflexion ein neues Moment darin bildet. Daher werden die Schilderungen, namentlich in den Balladen, so lebhafte Farben sie auch entfalten, plötzlich durch einen fröstelnden Schauer unterbrochen, der Alles aus einander zerrt, und zu einem Schluß führt, der nur ein Ausdruck des innern Zwiespalts ist. Oft versteht man nicht, worüber er klagt, nicht einmal sprachlich; selbst sein Zorn richtet sich zuweilen auf ganz abstracte eingebildete Gegenstände. Daher die schauerlichen Nachtstücke in seinen Gedichten, die in der Natur ein Bild seines eignen Geistes abmalen; daher diese Beklommenheit einer düstern Atmosphäre, die sich auch über die bunt angelegten Landschaftsgemälde breitet; dieses Hineinschauen des Todes und seiner Schreckbilder in das sonst sehr energisch mitgefühlte Naturleben. Am freiesten sind noch die Schilderungen seiner Heimath, der dunkle Wald, der Magyare auf seinem Roß und der Zigeuner mit der Geige, die Haideschenke mit den tanzenden Bauern, die jauchzend ihre Sporen klirren lassen, obgleich uns auch hier ein finsterer Zug begegnet, der zuweilen in's Barocke und Manierirte streift. Viel kränklicher sind die Darstellungen der amerikanischen Waldeinsamkeit; aus den großartigen Scenen einer wilden Natur schaudert ihm das Gespenst der Vergänglichkeit entgegen, und dieser Gedanke verläßt ihn nicht, auch wenn ein ganz bestimmter Gegenstand eine objective Schilderung verlangt.

Diese Stimmung seines Gemüths entsprach der allgemeinen Neigung der Zeit. Der maßlose Wissensdrang des Faust und die maßlose Sinnlichkeit des Don Juan, der politische Unmuth, der den hochgespannten Erwartungen des Jahres 1830 folgte, die verbannten Polen, die zu einem Trauerlied heruntergekommene Marseillaise u. s. w., das sind die Bilder, in denen sich die damalige Lyrik ausschließlich bewegte. Lenau's Freiheitsgedichte übertreffen an Zorn und an Charakter die meisten seiner Vorgänger und Nachfolger, obgleich eigentlich das Gemeinleben des Volks nicht das seinige war. Er war Aristokrat wie Lord Byron, nur den Dichtern zugänglich, und den stillsten von ihnen am zugänglichsten. Sein inniges Verhältniß zu Justinus Kerner, dem einsamen Geisterseher,

darf man nicht außer Acht lassen, wenn man sich von ihm ein vollständiges Bild machen will. Er verschmähte ebenso den Cynismus Heine's, der sich im Gefühl der allgemeinen Nichtswürdigkeit sättigt, wie das zufriedene Pathos der meisten übrigen Freiheitssänger, die sich mit ihrer Declamation oder mit ihrer Melancholie ein vollständiges Genüge gethan zu haben glauben. Fragmentarisch wie sein Dichten, war sein Leben und Empfinden, und er ist eine von jenen zahlreichen Naturen unsers Vaterlandes, deren Dichtung uns ebenso betrübt wie ihr Leben, weil weder das Eine noch das Andere sich zu einem Ganzen abrundete. Das Grauenhafte seines äußerlichen Schicksals giebt bei ihm dieser Trauer einen erschütternden Charakter.

Der dichterische Nachlaß des Unglücklichen, durch seinen Freund Anastasius Grün herausgegeben, enthält den Don Juan und eine Reihe kleinerer Gedichte. Der erste ist nach der Methode gearbeitet, wie die frühern episch-lyrischen Versuche Lenau's: zerstreute Scenen, die unter sich keinen weitern Zusammenhang haben, als den gemeinsamen Gegenstand, und die man nach Belieben durch einander mischen könnte. Von einer innern Entwickelung des Helden ist keine Rede; es ist auch schwer zu sagen, was man sich eigentlich für eine andere Entwickelung bei einem Bonvivant, „dem jede Schürze recht ist", und der die Blonden ebenso liebt, wie die Braunen, die Sentimentalen ebenso wie die Koketten, die belesenen Blaustrümpfe ebenso wie die idyllischen Naturgänschen, denken sollte, als die der allmäligen Erschlaffung und Blasirtheit. Berthold Auerbach hat mit dem Dichter über den passenden Schluß disputirt. Nach Lenau's erster Absicht sollte Don Juan an einem unvertilgbaren Frieren und Fröstein sterben. Auerbach hielt ihm entgegen, „daß das ein wesentlich pathologischer Schluß sei, vielmehr müßte Don Juan ethisch an der Erkenntniß und Erfahrung untergehen, daß er, der Alles genießen zu können glaubte, wahre Frauenliebe nie genossen habe, da dies in höchster Beglückung nur dem würde, der als Individuum wieder ein anderes ganz sein nenne und wisse." Das ist zwar ganz rationell, aber wir bezweifeln, ob ein Don Juan, in dessen Natur es liegt, in der Liebe nichts weiter zu sehen, als die Leidenschaft, jemals zu dieser Erfahrung kommen kann. Von der Intensivität der Leidenschaft hat er bei seinen vielfachen Versuchen den reichsten Genuß gehabt, und der sittliche Theil der Liebe, das auf gegenseitiger Achtung beruhende Vertrauen und die daraus ent-

springende ruhige Sicherheit ist seinem aristokratischen Hochmuth, der sich über die gewöhnlichen Menschen erheben will, zuwider. Es kommt bei einem Blasirten zwar vor, daß er zuletzt bei seinen vielfältigen poetischen Empfindungen, auf denen er zu spielen versteht, wie der Virtuose auf seinem Klavier, sich auch einmal in die Begeisterung für die Tugend hineinschwindelt und nach dem Glück einer stillen, bescheidenen Hütte begehrt, aber das geht entweder mit in der Reihe seiner sonstigen Einfälle, oder es verliert sich in unfruchtbare Müdigkeit. Der pathologische Schluß, den Lenau vorgezogen hat, ist, wenn man überhaupt diesen leidigen Gegenstand tragisch behandeln will, entschieden der richtige. Wenn in der Oper Don Juan vom Teufel geholt wird, so ist das im Grunde das Nämliche, wie jenes Frösteln, oder wie der Schluß der gegenwärtigen Ausgabe, daß sich nämlich Don Juan von einem Feind erstechen läßt, weil ihm das Leben langweilig ist. — Wir können kaum hoffen, daß dieser Versuch, in dem sich übrigens einige sehr feine Empfindungen vorfinden, der letzte sein wird, der sich auf dieses dem Anschein nach sehr tragische, eigentlich aber höchst langweilige Problem basirt.

Ganz unklar ist Lenau's Verhältniß zur Religion. Seine Gedichte erscheinen in der Regel in der Form religiöser Inbrunst, und doch richten sie sich gegen jede bestimmte Gestalt der Religion. Diese Unbestimmtheit in seinem Verhältniß zum Christenthum brachte bei seinem Savonarola das sonderbare Mißverständniß hervor, daß man dieses Gedicht, in welchem sich doch die religiöse Subjectivität mit großer Härte gegen die verweltlichte Kirche empörte, als einen Ausdruck kirchlicher Reaction betrachtete. Wenn er in einem seiner neuern Gedichte sagt:

> Dein Tod am Kreuz, o Christus, ist verloren,
> Wenn du nicht wiederkommst für unsre Nöthen,
> Prophet, hat uns das Völkerleid geschworen,
> Messias, daß du diesmal kommst zu tödten.
> Sie fingen auf das Blut von deinen Hüften,
> Die Welt zu tränken mit gefälschter Schale,
> Die Welt damit zur Feigheit zu vergiften,
> Sie trank vom Opium in deinem Grale.

so scheint die Beziehung ziemlich unzweideutig, allein gleich darauf kommt eine Polemik gegen die Rationalisten, die uns wieder irre führt. Diese Unklarheit des Ausdrucks hat ihren Grund in der

Unsicherheit des Gemüths *). Zuweilen greift der Zorn zu Bildern, die geradezu häßlich sind und sich in's Wüste verlieren, z. B.:

Der Bube läßt aufgähren mit Gekreische
Der niedern Leidenschaften trübe Maische u. s. w.

oder wenn von der Kunst gesagt wird:

Sie trägt den Eimer der verflachten Lumpen,
Mit Beifallsthränenfluth ihn voll zu pumpen,
Im Stalle waltet sie, den Freudenfesten
Der Taumelnden das Vieh heran zu mästen u. s. w.

Lenau steht darin nicht allein. Es lastet auf unsern Dichtern ein böses Verhängniß; je tiefer ihr Gefühl, desto düsterer die Welt ihrer Vorstellungen, desto scheuer ihr Blick in das Chaos einer werdenden Zeit, die ohne zuversichtliche Richtung, ohne das leuchtende Bild eines festen Glaubens, in wüster Brandung hin und wieder braust, die Phantasie irrt, das Gemüth beunruhigt. Wie viel dabei auf die Rechnung des Einzelnen kommen mag, mehr oder minder findet sich dieser Grundton der Schwermuth in all unserer Poesie. Lenau selbst hat diesen Grundton schön und wahr charakterisirt.

Woher der düstre Unmuth unsrer Zeit,
Der Groll, die Eile, die Zerrissenheit? —
Das Sterben in der Dämmerung ist schuld
An dieser freudenarmen Ungeduld.
Herb ist's, das langersehnte Licht nicht schauen,
Zu Grabe gehn in seinem Morgengrauen.
Und müssen wir vor Tag zu Asche sinken,
Mit heißen Wünschen, unvergoltnen Qualen — —

*) Ueberhaupt stört uns in den meisten seiner Gedichte die Neigung zu abstracten Ausdrücken, die sich auch in der incorrecten Wahl der Sprachformen und in der falschen Wortfolge zeigt, z. B. „Mich ein Hinübersehnen stets inniger umschmieget," — „Umrauscht vom schmerzlichen Vergehn, mich fest an sie zu schmiegen," — „Nun stieg der trübe Wust von Nebelbildern aus ihrer stillen Nachtversenkung" u. s. w. — Dies Alles ist später als große Schönheit angesehen und vielfach nachgemacht worden. Uebrigens haben seine Bilder, selbst wenn sie ungenau und barock sind, oft etwas sehr Plastisches, z. B: in dem sehr schönen Polenliede, wo vom Winter gesagt wird, er tanzt mit den rauhen Sohlen auf den Polengräbern; ferner das Bild vom Wolf: „wie das Kind aufweckt die Mutter, schreit er die Nacht aus ihrem Traum, heischt von ihr sein blutig Futter". Ein anderes: „Nun schleichen aus dem Moore kühle Schauer und tiefe Nebel über's Haideland, der Himmel ließ nachsinnend seiner Trauer, die Sonne lässig fallen aus der Hand" u. s. w. — Verkehrter ist es freilich, wenn ihn die weißen Schultern auf einem Maskenball an die Schneefelder erinnern, auf denen die polnischen Helden gefallen sind.

so bleibt uns der einzige Trost, daß eine glücklichere Nachwelt, die den Ausgang jenes großen Kampfes unserer Zeit übersieht und seiner Früchte sich erfreut, in ihrer höhern Anschauung das Bild ergänzen wird, das in unserm eignen Gemüth unvollständig, zerstückelt, räthselhaft und unbefriedigend aussieht; es bleibt uns der Trost, daß schon früher, in Uebergangszeiten ähnlicher Art, die edelsten Herzen sich in zwecklosem Kampf verblutet haben, und daß die Menschheit aus diesen Schmerzen gestählt und mit neuer Lebensschaffung hervorgegangen ist.

Getheiltes Loos mit längst entschwundnen Streitern
Wird für die Nachwelt unsre Brust erweitern,
Daß wir im Unglück uns prophetisch freuen,
Und Kampf und Schmerz, sieglosen Tod nicht scheuen.
So wird dereinst in viel beglücktern Tagen
Die Nachwelt auch nach unserm Leide fragen. —

In den halbgeschichtlichen Bildern, aus denen der Dichter ein Lied gemacht hat, ist es die Empfindung der eignen Contraste, aus welcher die mehr zehrende als wärmende Gluth seiner Farben, das Springende, Fieberhafte seiner Vorstellungen hervorgeht. Daher diese Energie des Hasses, in welchem schon zuweilen das dumpfe Grollen des Wahnsinns sich vernehmlich macht. In dem „Nachtgesang", der die „Albigenser" einleitet, kommt er auf die seltsame Phantasie der Chinesen, die einen Tigergeist zum Hüter ihrer Wohnungen bestellen. In dieser Phantasie verliert er sich in den wildesten Gedankensprüngen.

O, wäre solch' ein Tiger mir Genosse,
Mit Geisterkrallen, unsichtbarem Rachen
Mir den Gedankenheerd treu zu bewachen,
Dem Einbruch wehrend meinem Feindestrosse
Wenn mein einsames Herz Gedanken hämmert,
Daß ich die Welt und ihren Gram vergesse,
Wenn mir an seiner hellen Feueresse
Die Morgengluth des heil'gen Sabbaths dämmert,
Ha, Tiger! dann bewache meine Schranken u. s. w. . . . .

— — Wenn Erdenwünsche kommen, mich zu locken,
So spring sie an, daß sie entfliehn erschrocken!
Und kommen klagende Erinnerungen,
Ermorde sie, bevor sie eingedrungen!
Auf eine aber stürze dich vor allen,
Zerreiße schnell mit deinen scharfen Krallen,
Verschling' auf immer du in deinem Rachen
Ein Frauenbild, das mich will weinen machen! — u. s. w.

— — O Welt! aus allen Wüsten möcht' ich holen
Die Tigergeister dir zu Aposteln! — —
Wohin ließ ich von meinem Haß mich führen!
Ich wünschte mir den Tiger zum Genossen,
Schon ist in meinem Geist sein Hauch zu spüren,
Und durch mein Herz sein wildes Blut ergossen!

Bei Lenau war die später eintretende, äußerliche, schreckliche Bestätigung nicht nöthig, für die Wahrheit seiner Schmerzen ein Zeugniß abzulegen. Lenau hat nicht getändelt mit seinen Zweifeln, er hat sich nicht wohlgefallen in dem ironischen Bewußtsein von der Verkehrheit der Welt; er hat mit ernstem Ringen nach dem Halt gestrebt, der ihn über den Wirbel seiner eignen Gedanken erheben sollte, aber seine Hand war zu schwach, ihn zu fassen. Was ihm selber nicht gefrommt, können wir uns aneignen:

Nicht meint das Lied auf Todte abzulenken
Den Haß von solchen, die uns heute kränken;
Doch vor den schwächern, spät gezeugten Kindern
Des Nachtgeists wird die scheue Furcht sich mindern,
Wenn ihr die Schrumpfgestalten der Despoten
Vergleicht mit Innocenz, dem großen Todten,
Der doch der Menschheit Herz nicht still gezwungen,
Und den Gedanken nicht hinabgerungen.

Was jene Ketzer, die Albigenser, Savonarola u. s. w., in dunklem Ahnen erstrebten, das ist jetzt zu dem leitenden Problem geworden, von welchem nicht nur die hervorragenden Denker und Dichter getroffen werden, das sich in den einfachsten Angelegenheiten des Tages aufdrängt, das stärker oder schwächer in jedem Herzen vibrirt.

Wie krankhaft all unsere moderne Poesie ist, wird die Nachwelt noch lebhafter empfinden, als wir, an deren eignem Innern sie zehrt. Wir selber kommen schon allmälig dahinter, daß häufig genug, was wir als die höchste Blüthe unserer Kunst verehren, der herbste Ausdruck unserer Verkehrtheit ist. Aber indem die Nachwelt, was wir erstrebt und geschaffen haben, im Großen und Ganzen überblickt, wird sie milder in ihrem Urtheil gegen das Einzelne sein; denn sie weiß die Lösung jener Dissonanzen, die wir noch jedesmal als letztes Resultat empfinden.

Einen schlimmern Eindruck macht diese Weltschmerz-Lyrik, wenn sie aus der krankhaft gereizten Empfindung einer edlen Natur her-

austritt, und zur Manier wird, mit der man auf den Beifall des Publikums speculirt. Diese Empfindung ist die vorherrschende, wenn wir auf die Schule Grün's und Lenau's übergehen. Hier hat sich die Lyrik in wahrhaft epigrammatische Finessen zugespitzt. Da sie sich im Grunde doch stets in den conventionellen Empfindungen bewegt, und da auf der andern Seite jeder neue Dichter das Bedürfniß empfindet, sich durch irgend eine kühne Wendung von seinen Vorgängern zu unterscheiden, so kommt man endlich dazu, die frühere lyrische Bearbeitung der Empfindungen zum eigentlichen Gegenstand zu machen, diese nun noch weiter lyrisch zu subtilisiren und dann diese Sammlung von Anspielungen mit künstlicher Naivetät zu überfirnissen. Durch die Combination der verschiedenartigsten Elemente geräth diese Mischung in ein phosphorescirendes Schillern, welches den Schein des Lebens annimmt, obgleich es eigentlich nur ein Zeichen der Fäulniß ist.

Was die Dichter der neuen Schule von unsern ältern Lyrikern unterscheidet, ist, daß sie niemals bei der Sache sind. Dies „bei der Sache sein", was man gewöhnlich mit „Objectivität" bezeichnet, scheint uns bei der Kunst die Hauptsache. Die Kunst und die Wissenschaft hat die Aufgabe, den Gegenstand in sinnlicher Klarheit zu zeigen, nicht verwirrt durch anderweitige Vorstellungen. Es ist in der Malerei ebenso. Der Künstler kann die brillantesten Farben und Linien anwenden, sie werden keinen Eindruck machen, wenn sie nicht der Sache angemessen sind, und wenn sie die Einheit der Stimmung stören. Fast in keinem Zweige der Kunst wird die Abweichung von diesem Gesetz so in's Große getrieben, als in der Lyrik. Man gebraucht den Gegenstand fast lediglich dazu, eine Reihe glänzender Bilder, Reflexionen, Gefühle daran zu knüpfen, ohne sich im Geringsten darum zu kümmern, ob sie in irgend einem Verhältniß zum Gegenstand stehen. Daraus ergiebt sich in Beziehung auf die Form eine vollständige Styllosigkeit, in Beziehung auf den Inhalt ein breites, kokettes Verweilen bei Nebensachen und eine leichtfertige Hast in der Darstellung der Hauptsache, endlich in Beziehung auf die ideale Färbung, auf die sittliche Grundstimmung, die den Gegenstand erst in das Bereich der Kunst zieht, eine an's Wunderbare streifende Unklarheit und Rathlosigkeit.

Der wirkliche Dichter ist immer objectiv, das heißt, er wählt immer die realen Charaktere und Ereignisse so, wie er sie für sein Ideal braucht, und er wendet diejenigen Farben und Striche

an, die dazu geeignet sind, diesem Ideal Leben zu verleihen. Wir haben immer das Gefühl der innern Nothwendigkeit, welches der wesentliche Prüfstein für den Werth eines Gedichtes ist. Heutzutage ist es unsern Dichtern unmöglich, sich auf längere Zeit in einen Gegenstand mit Andacht zu vertiefen. Wenn sie nicht bei der Gelegenheit ihre Ansichten über Gott und Welt, ihre Kenntnisse in der Naturwissenschaft und im Contrapunkt, ihre metaphysischen Grundsätze und die Reminiscenzen aus dem Salongeschwätz anbringen können, so erscheint ihnen die simple Beschäftigung mit einer Begebenheit oder mit einem Gefühl höchst verächtlich und gemein. In dieser Beziehung sollten sie einmal Bürger's Leonore studiren, auf welche man jetzt so geringschätzig herabsieht. Jene alten Dichter verehrten in der Poesie die Kunst; sie begnügten sich nicht mit gelegentlichen Einfällen, sondern sie studirten mit Ausdauer und Andacht die Gesetze ihres Schaffens. Wenn aber heutzutage ein junger Dichter einiges Sprachtalent hat, so liest er den Byron, den Heine, Lenau, Grün u. s. w. und wirft die Brocken, die ihm davon übrig bleiben, wenn es hoch kommt, in einer neu erfundenen Manier zusammen, in der Regel aber ohne Manier, wie es gerade fällt. —

Unter den Dichtern, die in der Schule Grün's und Lenau's aufwuchsen, hat das meiste Aufsehen seiner Zeit Karl Beck erregt. Unter seinen Werken sind die bekanntesten: „Nächte, gepanzerte Lieder", (1838), „der fahrende Poet", (1838), „Stille Lieder", (1840), „Janko, der Roßhirt", (1841) und „Lieder vom armen Mann", (1846). — Die erste unter diesen Sammlungen, die noch den Studentenjahren angehört, und über die man also eigentlich nicht mit dem Dichter rechten sollte, ist nur dadurch bemerkenswerth, daß sie selbst in den gebildeten Klassen des Volkes nicht blos Interesse, sondern zum Theil Begeisterung hervorrief, und doch ist selten oder nie ein so gänzlicher Mangel an Gedanken, Empfindungen und Vorstellungen mit einem so unerhörten rhetorischen Schwulst verbunden gewesen.

Karl Beck bemüht sich, in diesen Gedichten ein Evangelium der Zukunft aufzustellen, und zwar ist es Börne, den er als Propheten desselben auftreten läßt. Nun dürfte aber unter sämmtlichen Schriftstellern kein Einziger so wenig geeignet sein, einen neuen Glauben zu verkündigen, als Börne, der in seiner Polemik immer lebhaft, zuweilen glänzend, in seinem Inhalt zum Erschrecken dürftig ist.

Der nüchterne Mann würde sich in diesen überschwenglichen Redensarten am letzten wieder erkennen, wo „die Zeit den Dichter im Glühweinrausch der Küsse umschlingt.“ Wenn wir von diesen unklaren Vorstellungen absehen, die der unreife Dichter durch Ueberspannung zu verbergen sucht, so sollten wir wenigstens in den kleineren Bildern, die sich auf Studentenleben und anderes beziehen, was dem Dichter wohl bekannt sein konnte, eine größere Plastik erwarten; aber auch hier verliert er sich beständig in fade Allegorien, die zu wenig interessant sind, als daß man sich versucht fühlen sollte, sie zu lösen. — In den späteren Gedichten, die viel weniger Aufsehen machten, ist ein bedeutender Fortschritt unverkennbar; namentlich im „Janko“ sind einzelne Schilderungen aus dem Zigeunerleben in Ungarn vortrefflich. Später freilich hat er dieses Costüm zu sehr ausgebeutet, weil es in die Mode gekommen war, und weil er eine leichte und sichere Wirkung damit erreichte. Ueberhaupt ist der Umfang seines Talentes immer sehr klein geblieben. — Drei jüngere östreichische Dichter aus derselben Schule, Alfred Meißner („Ziska“ 1846, „Gedichte“ 1845), Moritz Hartmann („Kelch und Schwert“ 1845, „Schatten“ 1851) und Friedrich Bach haben einzelne gute Lieder gedichtet, sie geben aber keinen wesentlich neuen Beitrag zur Charakteristik der Zeit.

Unter den norddeutschen Dichtern der Schule hat die meiste Anerkennung Friedrich von Sallet (starb 1843) gefunden. Was ihn vorzugsweise berühmt gemacht hat, ist das „Laienevangelium,“ von welchem der damalige philosophische Radicalismus um so mehr entzückt war, als er darin die kühnsten Ideen fand, die seiner Gewohnheit, gedankenlos zu schwärmen, doch keine Gewalt anthaten, da sie ihm aus der Schule geläufig waren. Der Titel erinnert an Schefer's „Laienbrevier,“ aber es ist das eine unglückliche Erinnerung, denn bei Schefer finden wir fast überall tiefe, sorgfältig ausgeführte, wenn auch oft nur halb wahre Gedanken, bei Sallet dagegen zerstreute unzusammenhängende Reminiscenzen aus Hegel'schen Sätzen in einer trostlosen Prosa. Eine Jugend, die sich an so unreifem Most berauschte, verräth eine starke Verwilderung des Geschmacks. — Noch ärger hat es der zweite philosophische Dichter gemacht: Titus Ullrich, der in seinen beiden größern Gedichten: „das hohe Lied“ (1845) und „Victor“ (1848) so tiefsinnig, so bacchantisch begeistert und so gedankenreich wurde, daß für dasjenige, was man sonst gewöhnlich in der Poesie sucht, Empfindung, Schilderung,

Charakteristik, Melodie u. s. w. nicht mehr der geringste Raum übrig blieb. Daß der Dichter sich vorzugsweise von Feuerbach'schen Ideen bestimmen ließ, hätte an sich seine Poesie nicht beeinträchtigt, aber man muß Gedichte, wie „die Künstler" oder „das Ideal und das Leben" mit diesen Erzeugnissen eines wüsten Rausches und einer unreifen Natur zusammenstellen, um zu begreifen, wie tief wir auch in dieser Gattung der Poesie seit jener Zeit gesunken sind. — Wir könnten unter den philosophischen Dichtern noch manche mehr oder minder berühmte Namen aufzählen, z. B. Wilhelm Jordan („Glocke und Kanone" 1842, „Irdische Phantasien" 1842, „Schaum" 1842, „Demiurgos" 1852), aber wir begnügen uns damit, einen einzelnen Dichter hervorzuheben, der von allen „Dichtern des Gedankens" am wenigsten confus ist, am ernstlichsten nach einer bestimmten Form strebt und am umfangreichsten producirt.

Rudolf Gottschall fing mit den „Liedern der Gegenwart" an (1841), Schul-Exercitien im Herwegh'schen Styl, deren Liberalismus, trotz aller Vorliebe für die Extreme, eigentlich sehr gutmüthig war. Dieselbe Gutmüthigkeit zeigt sich z. B. auch in dem kleinen politischen Festspiel „die Marseillaise." In diesem Gedicht wie in seinen übrigen schon ziemlich zahlreichen Dramen, wiegt der rhetorische, phrasenhafte Charakter vor. Es läßt sich darüber nicht viel sagen. Auch die Faustiade „Fonfred" übergehen wir, und bemerken nur, daß er nach Schiller's Rath die Unbefriedigung des Gedankens in die That auflöst. Es gehört dies Experimentiren gebildeter, aber eigentlich wenig inhaltreicher Dichter in ein späteres Capitel. — Dagegen müssen wir länger bei einem Thema verweilen, welches des Dichters eigentliche Domäne geworden zu sein scheint, das Thema der Frauen-Emancipation, den Gegensatz der Sinnlichkeit gegen den christlichen Spiritualismus. Zwei größere Werke „Madonna und Magdalena" (1843) und „die Göttin. Hoheslied vom Weibe" (1852) beschäftigen sich mit dieser Aufgabe. Das letztere Gedicht glauben wir hier mit um so mehr Recht hervorheben zu dürfen, als ein berühmter Aesthetiker, Herr Rosenkranz es in seiner „Aesthetik des Häßlichen" S. 275. als eine der bedeutendsten Schöpfungen der neueren Poesie bezeichnet.

Der doppelte Titel ist nicht etwas Gleichgültiges; er deutet die doppelte Natur des Werkes an. Die „Göttin" ist nämlich ein weibliches Individuum, welches ungefähr wie Gutzkow's Maha Guru durch eine sonderbare Verkettung der Umstände zu der Einbildung

verleitet wird, sie wäre eine Göttin. Zugleich spielt aber der Nebengedanke hinein, daß ihre Geschichte ein Symbol von dem Loose des Weibes überhaupt sein soll.

Wenn wir nicht irren, so ist es Fouqué, der in einer Novelle eine ähnliche Geschichte behandelt. Ein frommes Mädchen wird zur Zeit der französischen Revolution von den wilden Banden der Sansculotten gezwungen, bei ihrem unheiligen Feste die Göttin der Vernunft darzustellen. Dieser unfreiwillige Frevel erschüttert ihr Inneres so, daß sie wahnsinnig wird. Gottschall hat denselben Vorwurf gewählt, aber er giebt ihm eine andere Wendung. Marie, die Heldin des Stücks, ist an einen Mann verheirathet, der wegen seiner girondistischen Gesinnung in den Kerkern des Convents das Todesurtheil erwartet. Sie geht zu den verschiedenen Führern der Revolution, um Gnade für ihn auszuwirken, endlich kommt sie zu Hebert und Chaumette, welche ihr die Freiheit des Gatten versprechen, wenn sie die Göttin der Vernunft spielen will. Sie entschließt sich zu diesem Opfer, welches sie zuerst als solches betrachtet, dann aber überlegt sie in anticipirten Feuerbach'schen Ideen, daß eigentlich doch der Mensch die wahre Darstellung der Gottheit sei, und daß also in der göttlichen Verehrung eines sterblichen Weibes gar kein Frevel, sondern etwas sehr Vernünftiges liege. In dieser Exaltation macht sie auch das Fest mit; als sie nachher aber erfährt, daß ihr Mann doch hingerichtet ist, als ferner Robespierre das höchste Wesen wieder einführt und sie zur Abdankung zwingt, verliert sie den Verstand und ergeht sich in einer Reihe wüster Visionen, z. B. sie prügelt sich einmal mit der Madonna, bis sie endlich den Hungertod stirbt, um als reine Gottheit in die Lüfte zu verschweben. Um diesem seltsamen Ereigniß die zweckmäßige Grundlage zu geben, hat der Dichter uns die Vorgeschichte der „Göttin" mitgetheilt. Marie wird zuerst halb wider ihren Willen in ein Kloster gesteckt, aus demselben durch ihren Liebhaber entführt, wieder zurückgebracht, in einen Kerker geworfen, dann durch die Revolution befreit, worauf sie mehrere Jahre hindurch in glücklicher Ehe lebt und nur durch den Tod ihres Kindes betrübt wird. Das Alles sind Momente, deren ideellen Zusammenhang mit dem spätern Ereigniß und deren Anwendung zu einer tiefern Lösung des psychologischen Problems man sich wohl vorstellen könnte; allein es ist dem Dichter nicht gelungen, diesen Zusammenhang wirklich zu entwickeln, ja er hat nicht einmal den Versuch gemacht. Man

könnte sich denken, es wäre durch das Kloster eine tiefe Gläubigkeit in Mariens Herz eingepflanzt, und wenn später auch die Leidenschaft und der gesunde Menschenverstand sie factisch aus diesem Kreise herausgerissen, so wäre doch ein Rest der alten Gesinnung in ihrer Seele zurückgeblieben, der nachher bei dem größten Frevel wieder zum Vorschein kommen und sie in den Wahnsinn treiben müßte. Oder man könnte sich vorstellen, die strenge Klosterzucht hätte in ihr einen Haß gegen das Christenthum und gegen das Princip der Entsagung überhaupt erregt und sie zu einer begeisterten Seherin gemacht, die ihre spätere, wenn auch nur momentane göttliche Stellung als einen Triumph über die Kirche auffaßte. In beiden Fällen wäre ein ideeller Zusammenhang der Vorgeschichte mit dem Hauptereigniß hergestellt. Aber keins von Beiden geschieht. Das Kloster wie die Ehe ist genrehaft und ironisch behandelt, das Eine wie das Andere übt gar keine Wirkung auf die Seele der Heldin aus, und man würde nicht begreifen, wie der Dichter überhaupt darauf gekommen ist, die Vorgeschichte zu erzählen, wenn man nicht annähme, es habe ihm dunkel vorgeschwebt, in der Marie ein Bild des Weibes überhaupt in seinen verschiedenen hervorstechenden Phasen zu schildern. Abgesehen davon, daß eine solche symbolische Verallgemeinerung einer individuellen Geschichte dem Begriff der Kunst widerspricht, hätte auch in diesem Fall der Dichter seinen Zweck verfehlt, denn Marie ist ebensowenig wahre Nonne wie wahre Freiheitsheldin; sie ist ihrer Anlage nach ein gutes Ding, welches allerdings in seltsame Lagen geräth, aber in Lagen, die lange nicht hinreichen, ihre unerhörten Empfindungen und Vorstellungen zu erklären; sie ist mit einem Wort ein Wesen ohne Leben, ein bloßes Gedankending des Dichters.

Von der allgemeinen Unklarheit und Rathlosigkeit in Beziehung auf die ideale Auffassung ist dieses Gedicht ein merkwürdiges Beispiel. Betrachtet man die Geschichte an sich, so ist die Absicht des Dichters ohne Zweifel, eine psychologische Krankheitsgeschichte zu schildern. Marie endet im Wahnsinn, sie redet in diesem Wahnsinn einen unerhörten Unsinn, und bewegt sich in den scheußlichsten Vorstellungen. Das ist doch wohl ein unglücklicher Ausgang, und wir werden der Heldin, wenn wir überhaupt Interesse an ihr nehmen, nur unser Mitleid schenken können. Aber der Dichter versteht es anders. In einem einleitenden Vorgedicht, welches den Titel führt: „das Weib,“ werden die verschiedenen Stufen der Vergöttlichung

des Weibes durchgenommen; zuerst Venus Anadyomene, dann Madonna und Magdalena, endlich die Göttin der Vernunft. In diesem letztern wird gesagt, die erste Göttin der Vernunft sei zwar dem muthigen Beginnen erlegen, weil sie zu schwach gewesen, aber: „Folgt ihr nach, ihr Jüngerinnen! Dringt kräftiger zum Siege hin!.... Laßt euch durch Erd' und Himmel tragen, und wird auch zu des Abgrunds Thor die Seele ruhelos gestoßen, so zieht des Denkers Hölle vor dem Himmel der Gedankenlosen. Des Weibes Ziel und Glück auf Erden wird nur durch den Gedanken klar.... Von keiner fremden Gnadensonne, durch eignen Zauber nur verklärt, so sei als Venus als Madonne, das Weib, das irdische, verehrt!" Und wenn das geschehen sein wird: „So denkt der stillen Götterleiche, die in der Zukunft Pforten lag,... dann flechtet in die Dornenkronen der Rose Pracht, des Lorbeers Ruhm, die Göttin der Vernunft soll thronen in freier Frauen Heiligthum!"

Wie in aller Welt steht dieser Inhalt mit dem Gedicht in Verbindung? Marie hat sich ja nicht freiwillig als freies Weib, als Prophetin, als Göttin aufgestellt, sie ist eine treue Gattin gewesen, und nur durch den spitzbübischen Chaumette, um ihren Gatten zu retten, zu jener unpassenden und unheiligen Rolle verführt worden. Was hat sie also eigentlich gethan, worin ihr die Jüngerinnen nachfolgen sollen? Sie ist dupirt worden, und hat darüber den Verstand verloren, das ist doch gewiß kein sehr einladendes Vorbild. — Es wäre endlich Zeit, dem nachgerade sehr langweiligen Geschwätz von der Weiberemancipation ein Ende zu machen. Der Dichter sagt: „Es wird ein glücklicher Geschlecht zu einem Kranz die Blumen winden: der Sinne Reiz und schönes Recht, der Seele Schmelz und tief Empfinden!" und er unterstreicht diesen Gedanken, um ihn noch besonders hervorzuheben. Und doch hat schon Göthe in seinen zahllosen Gedichten nichts anderes gethan, als diesen Reiz der Sinne und diesen Schmelz der Seele mit einander zu versöhnen, und vor und nach Goethe haben die Dichter zu Hunderten dieselbe Melodie angestimmt, und was die Dichter gesungen haben, das haben die andern Leute gethan. Welchem Menschen fällt es noch ein, zu läugnen, daß in der Liebe sich Geistiges und Sinnliches ebenbürtig paare? Jene Ideen sind also nichts, als hergebrachte jungdeutsche Phrasen, in wohllautende Verse eingekleidet.

Bei diesem einzelnen Punkt bleibt die Unsicherheit des Urtheils nicht stehen. Es sind eine ziemliche Zahl von Episoden aus der

Revolutionsgeschichte eingeführt: Danton, Marat, Robespierre, Charlotte Corday u. s. w., von denen Jeder in einer Art Romanze seine Weltanschauung ausspricht. Diese Manier, die seit Lenau in unsern episch-lyrischen Gedichten hergebracht ist, verkennt das Wesen der Lyrik. Im Drama dulden wir es, wenn die einzelnen Personen im Monolog die abscheulichsten und absurdesten Grundsätze aussprechen, weil die dialektische Bewegung des Dramas diese Irrthümer des Verstandes und Herzens corrigirt oder unschädlich macht; im lyrischen Gedicht dagegen wollen wir den Dichter, die Natur, die Poesie selbst hören. Die Situationen des lyrischen Gedichts mögen so verworren sein wie sie wollen, die ideale Stimmung muß von allgemein menschlicher Wahrheit sein. Darum sind jene melodramatischen Ergüsse des Wahnsinns am Schlusse des Gedichts unstatthaft. Wir haben über Robespierre, Marat u. s. w. in neuester Zeit überflüssig viel psychologische Studien erhalten; wir wissen ganz genau, daß sie alle eigentlich sehr uninteressante Persönlichkeiten waren, durch die Ironie der Weltgeschichte in eine unnatürliche Stellung versetzt. Dem Dichter imponiren diese Personen, ihm imponirt auch die Idee der Revolution; andrerseits hat er aber wieder zu viel gesunden Menschenverstand und zu viel Erfahrung, um sie unbedingt gelten zu lassen. Statt nun das Eine an dem Andern zu corrigiren, läßt er die eine Empfindung in die andere spielen, und dadurch kommt nicht blos in sein Urtheil, sondern selbst in seine Zeichnung und seinen Styl etwas Unstätes und Nebelhaftes.

Der Dichter wendet gleich von vornherein eine Heine'sche Ironie an, die seinem Zweck widerspricht. Gleich die erste stille Neigung Marien's zu einem blonden Candidaten wird bespöttelt. Noch schlimmer ist es, als Marie ihre Bestimmung mitgetheilt wird, in's Kloster zu gehen. Die Anrede, die hier an sie gehalten wird, mußte entweder im Sinne ihrer Angehörigen gefaßt sein, oder sie mußte die Empfindungen des Mädchens selbst wiederspiegeln. Das konnte nun Furcht vor dieser düstern unbekannten Stätte sein, vielleicht mit etwas Schwärmerei gemischt, Andacht und Schalkhaftigkeit, oder was der Dichter sonst in ihrer Seele finden wollte. Statt dessen wendet er Bilder an, wie sie in dem bekannten Wettgesang des Romanzero, wo der erboste Rabbi auf den erbosten Mönch schimpft, sehr wohl angebracht sind, die aber in die Seele eines jungen Mädchens verlegt, einen geradezu scheußlichen Eindruck machen, z. B.

Du wirst die Braut von Jesu Christ,
Durch himmlische Liebe verklärt:
Und nebenbei, was das Beste ist,
Ganz sorgenfrei ernährt!
Der tausend mit sieben Broden geletzt,
Gesättigt ein gläubiges Vertrau'n:
Er speist mit einem Herzen jetzt
Die Liebe von tausend Frau'n ....
Die Schönheit verwelkt in dem keuschen Serail,
Die Tugend die ewige reift!
Der Körper wird hier wie ein lästiger Balg
Der Seele abgestreift! u. s. w.

In diesem Ton der Ironie geht es weiter fort.

Bei der Schilderung von Marat werden zuerst alle möglichen historischen und mythologischen Reminiscenzen aufgeboten, Citate aus V. Hugo u. s. w., die eben als bloße Vergleichungen nicht dazu beitragen, ein Bild abzurunden, und die zum Theil auch unrichtig und geschmacklos sind. Ganz in's Wüste verliert sich die Bildersprache in dem letzten Theil. Noch lange bevor Marie wahnsinnig wird, hält sie einen Monolog, in dem sie die Schrecknisse der Weltgeschichte zusammenfaßt und dann die Frage aufstellt: „Wo schläft denn Gott, nachdem er diese Welt zum Spiel wie eine bunte Seifenblase aus thönerner Pfeife blies?" Zuletzt tritt sie an das Paradebett der Geschichte:

Den Schleier reiß' ich von den bleichen Zügen,
Die Tücher reiß' ich von den mürben Leibern,
Und all die alten Wunden bluten frisch!
Das ist das Kegelspiel der Weltgeschichte;
Das sind die Neune, die der Herr geschoben!
Ist's nicht genug des Spiels, ihr blut'gen Opfer?
Wir nehmen selbst die Kugel jetzt zur Hand,
Im eignen Spiele gilt der eigne Wurf!
Der Arm ist stark — Gott rolle seine Welten,
Wir selber rollen unsers Glückes Kugel!
Um's Haupt der Wolfsschlucht Sturm und Wetterbraus,
Wo eine losgelass'ne Hölle jauchzt,
Wir rufen nicht: Hilf, Gott! Hilf, Samiel.
Die Todeskugel gießen wir allein,
Ein Freischütz ist der Mensch und soll es sein.

Was hat eine solche Sprache, eine solche Vertiefung in die Symbolik des Kegelspiels, ein solcher Wortwitz mit der Kugel, die theils zum Schießen, theils zum Rollen gebraucht wird, eine solche Anticipation des Freischützes, blos weil dort auch Kugeln gegossen

werden, für einen Zweck? Welche Stimmung des Gemüthes soll sie anregen? Wir finden keine Antwort. Die Bilder gehen mit dem Dichter durch, der Dichter läßt ihnen völlig die Zügel, ohne zu sehen, wohin sie ihn führen. — Von dem Schluß, wo Marie in wirklichen Wahnsinn verfällt, reden wir nicht, da man von einem Delirium verständige und ästhetische Folgen nicht erwarten wird; aber wir stellen auch hier die Frage auf: Was haben die modernen Dichter für ein Interesse daran, uns mit den Gedanken und Empfindungen von Verrückten bekannt zu machen? Zusammenhangslose Einfälle an einander zu reihen, dazu gehört keine erhebliche dichterische Begabung.

Die echte Lyrik schlägt nur solche Töne an, die in jedem Herzen wiederklingen, sie drückt nur Empfindungen aus, die allgemein menschlicher Natur und daher jedem gesunden Sinne verständlich sind. Die neuere Lyrik thut das Gegentheil. Ihr Vorbild war die französische Reaction gegen die Convenienz der alten Formen. Da diese etwas Eignes der hergebrachten Empfindungsweise nicht entgegenzusetzen hatte, so war sie genöthigt, nach Raritäten zu suchen; sie fragte sich: wie mag ein Dalai-Lama, ein Fakir, ein Mufti, oder ein Gespenst, ein Kameel u. s. w. in dem oder jenem gegebenen Fall empfinden? und dies Problem des Verstandes dichtete sie nun zu einem Gemälde aus. Sie konnte ihren Werth, da irrationelle Empfindungen weder Tiefe noch Stärke zulassen, nur in dem Reichthum und der Gewandtheit der Formen suchen. In dieser Beziehung haben V. Hugo's Orientalen das Höchste erreicht. Die wunderbarsten Verschlingungen der Strophen, die seltsamsten Reime, und doch überall Correctheit und Grazie. Aber die Bilder, Rhythmen und Reime dienen nicht einem poetischen Zweck, sie sind selbst Zweck; die Wucht des Tonfalls übertäubt die Gedanken wie die Empfindungen, wir erstaunen über diese Kunst des Spiels, aber weder unser Nachdenken noch unser Gemüth wird betheiligt. Wir bewundern die Sicherheit in diesen chromatischen Gängen, aber wir hören keine Melodie. Die Draperie, der Seidenstoff, die Landschaft, die Farbe im Allgemeinen zeugen von einer Meisterhand, aber wir sehen keine Augen, aus denen eine Seele strahlt.

Etwas Aehnliches läßt sich von dem Dichter sagen, der eine zweite Schule der Lyrik eröffnete, von Freiligrath.

Ferdinand Freiligrath (geb. 1810 zu Detmold) trat mit seinen ersten Gedichten 1835 hervor. Es waren darunter bereits einige seiner besten, z. B. der Löwenritt, die allgemeine Aufmerksamkeit war also bereits auf ihn gerichtet, und als er sie gesammelt herausgab, wetteiferten Publikum und Kritik, in ihm den Sänger der Zukunft zu feiern.

Von einer Seite verdiente er unzweifelhaft diese Anerkennung. Außer Rückert hat kein Dichter mit so großer Virtuosität die Sprache gehandhabt. Am reinsten zeigt sich das in seinen Uebersetzungen aus Moore, V. Hugo, Lamartine, Burns u. s. w.; man findet in denselben keine Spur von jenem steifen gezwungenen, Wesen, welches in der Regel lyrische Uebersetzungen charakterisirt; sie klingen wie Originalgedichte, und dabei ist nicht nur der Sinn, sondern auch Ton, Farbe und Stimmung der Gedichte auf das Geistreichste wiedergegeben. Seine Fertigkeit in der Handhabung des Metrums und des Reimes ist bewundernswürdig. Er spielt mit dem Alexandriner, in dem die Deutschen früher nur das steife, pedantische Wesen gesehen hatten, mit derselben Leichtigkeit und Sicherheit, wie mit der Ottave, dem Sonett und andern italienischen Weisen. Diese Virtuosität verführt ihn sogar, wie die herumreisenden Geiger und Clavierspieler, sich unnöthige Schwierigkeiten zu schaffen, deren Ueberwindung mehr die technische Fertigkeit, als den guten Geschmack verräth. Er bewegt sich mit großer Vorliebe in unerhörten und gewaltsamen Reimen, die dem Ohr zwar keinen besonders angenehmen Eindruck machen, die aber doch durch die Leichtigkeit imponiren, mit der er ihrer Herr wird, und es ist nicht zu läugnen, daß wenigstens ein Theil seines Erfolgs diesem Virtuosenthum zugeschrieben werden muß.

Vor einem geläuterten Geschmack wird diese Virtuosität nicht immer Stich halten. Es ist schon an sich unangenehm, fortwährend durch unerhörte Reime, wie Gnu, Karru, Rothwildstapfen, Zapfen, Broden, Loden, athletisch, Fetisch, Nebelkufe, Hufe, Kof, troff, Bake, Krake, Zante, Levante, Gabarre, Cigarre, Guitarre, Hoango, Fandango u. s. w. in der Aufmerksamkeit auf Sinn, Rhythmus und Melodie gestört zu werden, und es ist das allerdings ein Zeichen von des Dichters vollständig unmusikalischem Ohr; noch schlimmer ist es aber, wenn es die Aufmerksamkeit auf Bilder lenkt, welche ohne eigentliche Bedeutung sind. Dasselbe begegnet Freiligrath mit seinen Bildern, sie sind nicht aus der herrschenden Stimmung, dem

Geist des Gedichts genommen, sondern rein materieller Natur; die Nebensachen drängen sich über die Hauptsachen hervor; daher ist es ganz richtig, wenn Heine einen komischen Eindruck herausfühlt. Wenn z. B. Freiligrath vom Wetterleuchten spricht, und von ihm sagt, Gott wolle uns in dieser Gluth aus den Wolken seinen Geist senden, „wie sich ein Mantel, weiß und helle, um eines Mohren Glieder schmiegt," so ist dieser Zusatz offenbar lächerlich. Freiligrath hat keinen Tact in der Auswahl der Vergleichungen, die sich seit A. Grün dem jungen Dichter massenweise darboten. Wenn er z. B. sagt:

Ja der Wolken vielgestalt'ge
Streifen, flatternd und zerrissen
Sind der Edeltann' gewalt'ge
Regenschwang're Nadelkissen,

so ist dieses Bild offenbar noch weit geschmackloser, als Herwegh's Vergleich der Eichen mit grünen Fragezeichen. Die Manier, Naturgegenstände durch Gegenstände des Hausraths zu versinnlichen, ist überhaupt, wenn es nicht einen komischen Zweck hat, das umgekehrte Verfahren der echten Poesie, die das Abstracte durch das Concrete vergegenwärtigt. Und so etwas steht keineswegs vereinzelt. Eine ähnliche Ungeschicklichkeit zeigt Freiligrath jedesmal, wo er in Heine'scher Weise aus dem Ernst in den Spaß überspringen will, oder wo er sich bemüht, galant zu sein, oder, denn auch dieses kommt vor, wo er Rohheit zur Schau trägt.

Die Sprache hat für Freiligrath keine Schwierigkeiten, er kann Alles sagen, was er will und wie er es will, aber — er hat nichts zu sagen. Er hat niemals in sein eignes Innere geblickt, niemals mit theilnehmender Aufmerksamkeit das Herz der Menschen durchforscht; er hat überhaupt wenig innerlich erlebt. Das Herz ist aber der einzige Gegenstand der lyrischen Poesie, und alles Uebrige, Natur, Kunst, Politik u. s. w. nur, insofern es sich im Herzen wiederspiegelt. Wir fordern die Verehrer Freiligrath's auf, irgend eines seiner Gedichte nachzuweisen, in welchem eine neue Saite des Herzens entdeckt und mit überwältigender Kraft angeschlagen wäre. Aus diesem Mangel ist es auch zu erklären, daß selbst seine Naturbilder nie jene Unmittelbarkeit und jene innere Harmonie zeigen, welche allein im Stande ist, das Seelenlose in den Kreis der Poesie einzuführen. Seine vereinzelten, zum Theil glücklichen Anschauungen gestalten sich nie zu einer reinen, abgerundeten Stimmung, nie zu

einer klaren, melodisch empfundenen Geschichte, seine Balladen sind fast alle ohne Pointe, und in seinen beschreibenden Gedichten kann man die Strophen beliebig durch einander mischen, ohne daß der Eindruck geschwächt wird. Diese Reflexionspoesie, die sich der Natur und dem Herzen entzieht, kann nur durch Eins gerechtfertigt werden, durch die tiefen Gedanken und durch die sittliche Energie, wie sie Schiller's didaktische Gedichte auszeichnet. Von beiden ist bei Freiligrath keine Spur.

Wenn auch das formale Talent Freiligrath's zunächst hervortritt, so würde es doch ungerecht sein, sein Verdienst allein darin zu suchen. Es zeigt sich bei ihm ebenso ein Streben über die bloße Welt der Empfindung hinaus, wie bei den vorhergenannten Dichtern, nur ergänzte er seine Empfindungen durch die materiellen Stoffe, während sich jene in die Welt des Gedankens flüchteten. Seine Poesie ist wie ein Orbis pictus, in welchem alle möglichen entlegenen Stoffe, die irgendwie die Phantasie anregen können, dargestellt werden. Viele seiner Romanzen erinnern der ersten Anlage nach an Uhland, z. B. das Banditenbegräbniß, die Piratenromanze, die versunkene Stadt, Landrinette u. s. w., aber die Ausführung ist wesentlich verschieden: bei Uhland dienen alle diese Bilder der Melodie, bei Freiligrath geht Alles in die Färbung auf. Er schildert mit großer Virtuosität, ohne daß man einen Zweck der Schilderung absehe. Wir werden weder für die Menschen, die in seinen Liedern vorkommen, noch für die Geschichte interessirt, es ist blos Virtuosenschnitzwerk ohne alle leitende Idee. Darum giebt er auch in einem seiner Gedichte auf die Frage, was ist Poesie? eine ganz materialistische Antwort, er zählt eine Reihe von Stoffen auf, die sich allerdings als Material der Poesie verwenden lassen, die an sich aber mit der Poesie gar nichts zu thun haben, am wenigsten die Poesie vertreten können. Selbst in seinen Schilderungen ist kein eigentliches Leben, es ist nur Farbe. Darum ist er in der Wahl seiner Stoffe zuweilen ganz sonderbar. So schildert er in einem seiner Gedichte das Fieber, allerdings sehr deutlich, aber ohne einen anschaulichen poetischen Zweck. Es ist eine chaotisch-verzerrte Materie ohne wirkliche Gestalt, ein Bild, das sich selber aufhebt. So ist es auch mit seinem Detailliren häßlicher Vorstellungen, z. B. in seiner „Götterdämmerung,“ die ganz materialistisch ausgeführt ist, ohne von jenem Hohn getragen zu sein, der uns bei Heine wenigstens an das Geistige erinnert; ferner die Schil-

derung von den vermodernden Gebeinen im Meere, an denen die Fische ihren Zahn wetzen und um welche die Meerfrauen spielen. Freiligrath hat zu wenig Uebermuth, um auf eine souveräne Weise mit dergleichen Fratzen zu tändeln. Auch wo er eine komische Wendung beabsichtigt, wie z. B. in der „afrikanischen Huldigung," wo der Sklave die Macht seines Herrn preist, und ihn nur bedauert, weil er keinen Geschmack am Menschenfleisch findet, oder im „Sheik am Sinai", der auf der französischen Münze das Bild seines alten Feldherrn sucht, und mit Verdruß das einer Birne ähnliche Gesicht Ludwig Philipp's entdeckt, ist die Haltung viel zu gravitätisch für den leichten Spaß. Zuweilen haben wir aber eine blos ethnographische Beschreibung, welche die eingestreute Sehnsucht nach den beschriebenen Gegenständen mit einem sehr dürftigen Licht bescheint. Am günstigsten sind für seine Virtuosität die Gemälde von Thiergefechten, überhaupt die Bilder aus der tropischen Zone, gerade wie bei Victor Hugo, der sein unmittelbares Vorbild gewesen ist, und der ihn doch bei weitem übertrifft.

Wenn sich in allen diesen Schilderungen eine große Kälte zeigt, so werden wir um so mehr überrascht durch einzelne Gedichte, in denen sich eine fast wilde Verzweiflung über seinen poetischen Beruf ausspricht. Er schildert mit einer Ausführlichkeit, die einer bessern Sache werth wäre, das schreckliche Elend, welches die Poesie über ihn gebracht hätte. Nun kann man sich zwar gewisse poetische Richtungen denken, welche die Seele zu heftig afficiren, sie zu reizbar machen, aber unter allen Gattungen ist diese materialistische Poesie wohl am wenigsten dazu geeignet, weil hier von einer Betheiligung des Gemüths überhaupt keine Rede ist.

Es blieb Freiligrath vorbehalten, noch eine Wendung in der Poesie durchzumachen, die seiner frühern Richtung ziemlich entgegengesetzt war. Es wurde das herbeigeführt durch das Beispiel von **Georg Herwegh.**

Die „Lieder eines Lebendigen" **1841** sind auf eine Weise überschätzt worden, wie es selten einem Dichter wiederfahren ist. Er sprach lebhaft und energisch die Stimmung seiner Zeit aus und wurde daher für sie ein Evangelium trotz der Dürftigkeit seines Inhalts. Diese Ueberschätzung hat sich, wie man nicht anders erwarten durfte, später in das Gegentheil umgewandelt, allein bei ruhiger

Ueberlegung darf man seinen Werth doch nicht zu gering anschlagen. Er hat einzelne Strophen gefunden, in denen die Stimmung der Zeit den höchsten poetischen Ausdruck gewann, dessen sie überhaupt fähig war und er hat eine wenigstens in der deutschen Lyrik noch neue Form, die Chanson zu Ansehen gebracht, die als eine Bereicherung der Poesie betrachtet werden muß.

Der politische Inhalt seiner Lieder war das Unbedeutendste an ihnen. Was die Jugend elektrisirte, war dieser ungestüme Kampfesdrang, der nach irgend einem beliebigen Gegenstand suchte, dem es einerlei war, ob er sich gegen den Schwager von Rußland oder gegen die Franzosen oder gegen den Papst in Rom austobte, wenn er sich nur überhaupt austoben konnte. Der Refrain der Lieder eines Lebendigen war: wir haben lang genug geliebt, wir wollen endlich hassen. Es war ein lebhaftes Vorgefühl von der kommenden Revolution, das diese Lieder durchbebte und es bleibt immer ein sehr beachtenswerther Instinct, daß er damals dem König von Preußen das Auftreten der neuen Sphinx mit solcher Zuversichtlichkeit prophetisch verkündigen konnte, wo doch in den Ereignissen wenig Wahrscheinlichkeit dafür gegeben war. Selbst das Jahr 1848 und die darauf folgenden haben nichts Aehnliches hervorgebracht, obgleich hier die Kampflust sich an einen bestimmten faßbaren Gegenstand hätte anklammern können. Es spricht sich in diesem Mangel der Instinct der Zeit sehr vernehmlich aus; nach drei Jahren unruhiger Anstrengung ist jetzt trotz aller Versicherungen der Demokratie das Gegentheil von jener Kampflust die Modesehnsucht geworden.

Bei den schönsten von Herwegh's Liedern finden wir einen ausgezeichnet melodischen Klang, der ohne eine gewisse Innigkeit des Gefühls nicht hervorzubringen ist. Wir müssen aber wohl unterscheiden. In seinem naiven Schaffen finden wir eher etwas Wehmüthiges und Schwärmerisches als jenen festen, eisernen Ton, der zu seinen Schlachtgemälden passen würde. Seine Empfindungen lehnen sich an keine nationale Thatsachen an, sondern nur an unbestimmte subjective Hoffnungen und Wünsche. Sein Freiheitsdrang ist mit einer nervösen Unruhe verbunden, nicht mit jener selbstbewußten Kraft, die nicht erst auf die Stimmung wartet, um des Sieges gewiß zu sein. Selbst in dem kräftigsten seiner Lieder. „Reißt die Kreuze aus der Erden" u. s. w. ist mehr Unruhe als Begeisterung, und zarte melancholische Weisen z. B. das bekannte:

„Ich möchte hingehn mit dem Abendroth,“ klingen ihm viel natürlicher. Später schwindelte er sich durch die unangemessene Anbetung, die ihm die deutsche Jugend zu Theil werden ließ, in einen vermessenen Dünkel, der ihn über alle Schranken der Wahrheit hinausriß. Ein kleiner Zug charakterisirt sein Wesen vollkommen. Als er mit dem in Paris zusammengerafften Gesindel nach dem Rhein marschirte, um Deutschland in eine Republik zu verwandeln, traf ihn ein Freund, der ihn von dem unsinnigen Unternehmen abbringen wollte, bei der Lectüre des Don Quixote. Mit der Blasirtheit eines vornehmen Herrn, der sich zu seiner Zerstreuung in ein tollkühnes Abenteuer einläßt, um seine Nerven doch einmal aufzuregen, meinte er, dieses Buch sei doch die einzige Lectüre die einem gebildeten Manne gezieme. Etwas von dieser Koketterie merkt man doch in den meisten seiner Freiheitslieder heraus. Der lächerliche Ausgang jenes Unternehmens hat seine Poesie untergraben, er ist seitdem für die Literatur verloren gegangen, und so manche schöne Blüthe, die er noch hätte zeitigen können, müssen wir nun entbehren.

Zu der höchsten Gattung der lyrischen Poesie erhebt sich aber keines seiner Gedichte. Es ist nirgend jenes organisch sich entwikkelnde Leben, dessen erste Bewegungen wir mit empfinden und dem wir mit unausgesetzter Theilnahme folgen können. Fast alle seine Gedichte sind Variationen über ein bestimmtes Thema, in welchem die alte Melodie, der alte Gedanke und das alte Bild stets von Neuem wieder hervortritt. Zum Theil liegt das in seiner Form, die er seinem Vorbild Béranger abgelernt hatte, mehr noch aber in der Armuth seiner Empfindungen, die über einen gewissen Kreis nicht hinausgehen. Die Weise, in der er z. B. die bekannte Stelle aus Romeo und Julia von der Lerche und der Nachtigall glossirt, ist ein Zeichen von geringer lyrischer Energie. Seine Melodien sind zum Theil schön aber zu kurz, um ein langathmiges Pathos hervorzubringen.

Allein in der Reihe der übrigen Freiheitsdichter nimmt er doch unvergleichlich den ersten Rang ein. Prutz, Dingelstedt, Hoffmann von Fallersleben u. s. w. haben einzelne vortreffliche Stoßseufzer über die Noth Deutschlands und die Hoffnung seiner Befreiung hervorgebracht; aber es war doch im Ganzen nur die Rhetorik des gewöhnlichen Liberalismus, der Zeitungsstyl in Musik gesetzt, und keiner von ihnen fand eine so mächtige Melodie, daß sie sich dem Gedächtniß des Volks eingeprägt hätte. Nur von Franz Din-

geleckt, der zuerst in der Zeit Herwegh's als kosmopolitischer Nachtwächter auftrat und dann das gesammte liberale Publikum in Entrüstung versetzte, als er Hofrath wurde, müssen wir noch einige Worte sagen. Sowohl in jenen Nachtwächterliedern, wie in der spätern Sammlung „Nacht und Morgen," die bereits einer ganz andern Tendenz huldigt, zeigt sich viel Witz und gute Laune; aber jener Pulsschlag des sittlichen Lebens, der sich auch in der komischen Poesie vernehmlich machen muß, wenn sie uns bewegen soll, ist ziemlich schwach. Dagegen findet sich in seinen übrigen Gedichten ein Cyclus von Romanzen mit der Ueberschrift: „Ein Roman", dem wir eine hohe Stellung in unserer Lyrik einräumen. Es spricht sich darin eine starke Leidenschaft eines ursprünglich bedeutend angelegten Gemüths aus, welches zum Theil durch eigene Schuld nicht ganz das geworden ist, was es hätte werden sollen, und welches das schmerzliche Gefühl dieses Mangels mit dem Bewußtsein einer geheimen Schuld in sich trägt. —

Als Gervinus 1838 von seinen Studien über die Entwickelung der deutschen Dichtkunst das Facit zog, fand es sich, daß die Nation gerade soviel Kraft darauf ausgegeben habe, als zu ihrer Verwendung stehe, und daß sie damit aufhören müsse, falls nicht alle übrigen Lebensfunctionen versiechen sollten. Handeln wäre die Losung des Tages, und wenn die Kunst noch einen Platz in der neuen Bewegung behaupten wolle, so müsse sie sich nützlich erweisen: sie müsse, da sie selbst keine That sei, zur That wenigstens aufmuntern.

War es nun dieser Rath, oder lag es in der Natur der Sache, in dem stillen Zauberschloß der Poesie wurde es auf einmal laut wie in einem Feldlager. Die Flöte wich der Trommel und der Querpfeife. Das Lied ermunterte sich selber, nicht mehr Lied zu bleiben.

> Laßt, o laßt das Verseschweißen!
> Auf den Amboß legt das Eisen,
> Eisen soll der Heiland sein.

Wer sich aber von dem Lärm der Pauken und Trompeten nicht übertäuben ließ, konnte recht wohl die Melodie des alten Sehnsuchtswalzers wieder heraus erkennen. Dem alten Bild der „ersehnten" Geliebten wurde ein neues Costüm angepaßt; man drückte ihr einen Lorbeerkranz in die dunkeln Locken, warf ihr einen blutrothen Shawl über die weißen Schultern, gab ihr ein Theaterschwert in die Hand, und taufte sie „die Freiheit".

Die jungen Liebhaber „der Freiheit" legten gegen die alten Poeten der Nacht, der heimlichen Liebe und des Mondscheins eine gründliche Verachtung an den Tag. Sie übersahen, daß der Gegenstand, auf welchen sich Empfindungen beziehungen, den Werth derselben nicht bedingt; daß Bilder vom „Völkerfrühling", von dem „brechenden Sonnenauge der Freiheit", von dem „blutigen Morgenroth der Zukunft", durch die angedeutete Beziehung auf große Begebenheiten, die man zu erwarten habe, noch keine innere Kraft, Fülle und Lebendigkeit gewinnen; daß ein Lied nicht durch seinen Hintergrund, durch die Anspielungen auf etwas außer ihm liegendes, sondern durch die Macht und Innigkeit der Empfindung getragen wird; sie vergaßen vor allen Dingen, daß es ein seltsamer Widerspruch ist, wenn man unaufhörlich, mit dem Aufwand alles historischen Pathos, dessen man fähig ist, declamirt: es sei nicht Zeit zum Declamiren, sondern zum Handeln.

Die politische Poesie ist uns sehr lästig gefallen, in einer Zeit, wo jeder junge Student seinen Einfällen über Politik dadurch die Weihe der Unfehlbarkeit zu geben glaubte, daß er sie in Verse brachte. Seitdem aber diese hohen Ansprüche aufgegeben sind, müssen wir wohl anerkennen, daß die politische Poesie wenigstens ebensoviel Berechtigung hat als jede andere. Das Lied hat einen doppelten Zweck: entweder spricht es monologisch die Empfindungen und Reflexionen des Dichters aus, oder es ist zum gesellschaftlichen Gesang bestimmt und soll der Stimmung, dem Glauben, der Begeisterung der Menge einen Ausdruck leihen. Für beide Fälle geben die großen Ereignisse der Politik, wenn man sie nur nicht philisterhaft behandelt, einen sehr geeigneten Stoff; denn die Empfindungen, die sie erregen, sind stark und lassen sich plastisch ausdrücken, weil sie sich an sehr concrete Gestalten und Bilder anknüpfen. Der Royalist und der Demokrat, der Serbe und der Magyar werden so ihre Poesie haben, obgleich die Lieder des Einen nicht den Anspruch machen werden, die des Andern zu widerlegen. Schließt man die Politik aus, so ist in den kleinen Liedern in der Manier von Uhland und Heine die Eintönigkeit zuletzt nicht zu ertragen. Die ewigen Vöglein, Waldhörner, Frühlingsstimmen, Glocken, weidende Schafe, Todtenwürmer, die in der Wand picken, die Uhr übertönen, aber gegen den heftigen Schlag des Herzens nicht aufkommen u. s. w., behalten zwar immer ihre Berechtigung, weil das Bedürfniß der Componisten ein unabsehbares ist, und sie werden diesem Zweck um

so mehr entsprechen, je sangbarer sie sind; aber für die Literatur haben sie keinen Werth.

Aber zweierlei müssen wir vom politischen Dichter verlangen, gleichviel welcher Partei er angehört: einmal, daß er seinen Sinn für das Schöne nicht verleugne, daß er nur edle und ideale Empfindungen hervorrufe; sodann daß der politische Fanatismus ihn nicht über die innere Wahrheit, über das Gefühl für Recht und Sittlichkeit betrüge. Man kann die Revolution preisen und man kann das Königthum preisen, denn beides bietet nicht blos ästhetisch, sondern auch sittlich berechtigte Momente, den Heroismus und die Aufopferung, den Drang der Freiheit und die Hingebung der Treue; aber in dem Schmutz zu wühlen, der sich ebenfalls auf beiden Seiten vorfindet, und ihn durch den Zauber der Poesie zu verklären, ist ein Frevel gegen eine der schönsten Gaben des Himmels.

Als Freiligrath das bekannte Gedicht gegen G. Herwegh schrieb, in dem der ganz richtige Ausspruch vorkam: „der Dichter steht auf einer höhern Warte, als auf den Zinnen der Partei", d. h., der ästhetische Gesichtspunkt fällt nicht vollständig mit dem politischen zusammen, und als Herwegh, dessen sentimentale Natur durch den Weihrauch, der ihm von allen Seiten überschwenglich gestreut wurde, bereits vollständig berauscht war, ihm mit rohen Schimpfreden antwortete, hatte dieser Angriff die entgegengesetzte Wirkung, die er sonst bei einer energischen und eigensinnigen Natur zu haben pflegt: Freiligrath wurde bekehrt. Die Macht der allgemeinen Stimmung riß ihn nicht allein fort, sie gab ihm zu gleicher Zeit den Stoff, nach dem er lange vergebens gesucht hatte, und die Gelegenheit zu einer autonomen That, die ihn über das Gefühl jenes Mangels emporhob: er brach mit etwas Ostentation mit dem Königthum, er opferte dem Vaterland jenes Jahrgehalt des Königs von Preußen, das ihm von Seiten Herwegh's so harte Vorwürfe zugezogen hatte (1843), und vertiefte sich mit seinen Gedichten in die äußerste Demokratie.

Wir wollen nicht verkennen, daß sich in Freiligrath's politischen Liedern ein wesentlicher Fortschritt gegen Herwegh findet. Er ging aus den blos musikalischen Empfindungen heraus, und vertiefte sich mit großer plastischer Gewalt in die concreten Erscheinungen des politischen Lebens. Die Idee der Revolution, die bei Herwegh nur dunkle Empfindung geblieben war, tritt bei ihm

in aller Fülle des Lebens, greifbar und in wilden Farben an's Tageslicht. Wir fühlen ihren Pulsschlag, wir sehen die finstern Gestalten, die sie herauf beschwört, um uns herum sich ausbreiten. — Aber dieser Gewinn ist um einen theuern Preis erkauft. —

Nicht ungestraft ergeht sich die Muse in sansculottischen Vorstellungen, die Roheit der Empfindung geht auch auf die Sprache über. Während Freiligrath früher die Salbung seiner Sprache etwas über Gebühr steifte, hält er es jetzt für seine Pflicht, in dem cynischen Ton eines verwilderten Demagogen zu reden. „Schwerenoth, verdammt, vermaledeit" und ähnliche Flüche quellen nicht naturwüchsig aus seinen Anschauungen, sie bilden die Würze, welche das Gericht für das demokratische Publikum genießbar machen soll. Bis zu welcher Geschmacklosigkeit sich ein Dichter auf diesem Wege verirren kann, dafür ist das beste Zeugniß das Gedicht „Californien", von dem wir hier die erste Strophe anführen:

Auf sein Lager wirft sich lachend der Gnom:
Sacrament! ja, der Sacramentoform!
Hohoho, und die Menschheit, die lecke!
Kaum daß ihrer Einer den Bettel entdeckt,
Als gleich Tausende rufen: Hui, das schmeckt!
Und aber Tausende: Fort, daß es kleckt!
Und nun stehen sie stille, vergnügt und bedreckt,
Und wühlen im Dreck nach dem Drecke.

In diesem Ton geht es durch zehn Strophen fort, abwechselnd mit Zeitungsanspielungen und ebenso unklaren als schmutzigen Bildern. — Noch schlimmer ist es mit dem Inhalt. Wir wollen hier nicht von den neuen Variationen auf das alte Thema der Marseillaise reden. Daß man in der Hitze seinen Gegner verwünscht und ihm mit allem möglichen Unheil droht, liegt in der Natur der Sache, und da unsere royalistischen Dichter sich im Schimpfen gegen die Demokraten überbieten, so können sie es den demokratischen Dichtern nicht verargen, wenn diese ihrerseits über das Maß hinausgehen. Aber wenn man die übertriebene Wildheit in Schlacht- und Trinkliedern verzeiht, deren bacchantischer Charakter Vieles entschuldigt, so ist das doch nicht der Fall bei solchen Gedichten, die sich auf einen bestimmten geschichtlichen Gegenstand beziehen. Hier werden wir von dem Dichter verlangen, daß die Empfindung, welche er seinen Helden leiht, oder welche diese Helden in ihm erwecken, wenigstens in einigem Verhältniß zur Wirklichkeit stehen. Wenn aber Freiligrath in einem seiner Gedichte einen edlen, tugendhaften Men-

schen auf der Grenzscheide von England und Frankreich, trotz der Gefahren, die ihn umdrohen, aus aufopfernder, hingebender Liebe für's Vaterland die Flucht nach der Fremde aufgeben und den sichern Tod für sein Volk vorziehen läßt, und wenn wir dann erfahren, daß dieser Held kein anderer ist, als Marat, so können wir das nicht mehr hingehen lassen. Abgesehen von der Roheit der Gesinnung, die darin liegt, sich überhaupt für ein Ungeheuer zu begeistern, kann man sich wohl eine Stimmung vorstellen, in der man, wie Nero, der Menschheit einen einzigen Hals wünscht, um ihn umdrehen zu können, und in einer Art Trunkenheit den Neronen der Vergangenheit oder Lucifer, ihrem Obersten, ein Vivat bringt; aber aus dieser Stimmung herauszugehen, und mit anscheinender Gelassenheit den scheußlichsten Bluthund, den die Erde gesehen, wie einen frommen, sanften, verklärten Märtyrer feiern, das ist eine Sünde gegen den heiligen Geist der Geschichte, die nicht vergeben werden kann.

Und doch klingt hinter all' diesen Renommistereien ein Etwas durch, was den Argwohn erregt, das Alles sei nicht wirkliche Leidenschaft, sondern erkünsteltes, gemachtes Wesen. Es sieht fast so aus, als ob dieser Jacobinismus nur der übrigens gleichgültige Stoff wäre, an dem der Dichter sein formelles, inhaltloses Talent ebenso ausübe, wie früher an den Wüstengeschichten, die er auch nicht aus unmittelbarer Anschauung und Empfindung, sondern nach Reisebeschreibungen darstellte.

Alle Richtungen, die wir bisher bezeichnet haben, hatten das Gemeinsame, daß sie sich den Propheten der Zukunft anschlossen, sich der allgemeinen Stimmung der Zeit bemächtigten und die geebnete Bahn der hergebrachten poetischen Stoffe verließen. Neben ihnen finden wir aber noch eine große Zahl von Dichtern aus der alten Schule, die in der romantischen Weise fortdichteten. Die eigentlich classische Schule hat in dieser Zeit wenig Nachfolger gehabt; weder Schiller noch die Goethe'sche Lyrik aus seiner besseren Zeit finden wir wieder. Der eigenthümliche Reiz der Goethe'schen Gedichte kann wohl bald empfunden, aber kaum nachgeahmt werden. Dagegen schließt sich an Uhland eine sehr zahlreiche Schule an. Abgesehen von den Schwaben, die auch nach Uhland's Zeit bei vielem Mittelmäßigem manches Gute geleistet haben, wurde die

kleine sangbare Romanze auch nach Norddeutschland verpflanzt und einzelne Dichter, z. B. Emanuel Geibel, haben wegen ihrer melodischen Form mit Recht einen großen Anklang gefunden, wenn auch ihr poetischer Inhalt nicht sehr ausgiebig war. Geibel, der trotz seines großen Erfolges, immer sehr bescheiden gewesen ist, soll einmal gesagt haben: „so lange es Backfische gäbe, würden seine Lieder unvergänglich sein.“ Im Ganzen ist damit seine Stellung ziemlich richtig bezeichnet. Außer ihm haben wir aber noch einige Dichter anzuführen, die origineller und naiver waren und tiefer in die Eigenthümlichkeit der deutschen Volksnatur eingriffen, vor allen Robert Reinick (1805—1852) und August Kopisch (1799—1853). Beide waren zugleich Maler und drücken am lebhaftesten jene regsame, heitere, behagliche deutsche Künstlernatur aus, die immer noch zu den erfreulichsten Erscheinungen unseres Lebens gehört. In den übrigen Ständen ist das Studententhum die einzige poetische Periode, in der alle Schätze des Gemüths ausgegeben werden; die Künstler aber haben allmälig eine eigne kleine lustige Republik aufgerichtet, in der nicht Alles normal, aber doch wenigstens sehr heiter zugeht. Der häufige Aufenthalt unserer Maler in Italien, das Zigeunerleben, welches sie dort geführt und nach Deutschland mitgebracht haben, ist ein wesentliches Moment in dieser naturwüchsigen Poesie. Am Rhein ist die eigentliche Heimath dieser harmlosen Tändeleien; die reizende Landschaft, die in lebendiger Tradition fortlebenden deutschen Sagen, der Wein, das zwecklos anmuthige Dasein, die leichte Beweglichkeit des Volkes, das Alles trägt dazu bei, diesem unbefangenen Künstlerthum, welches am weitesten von dem gespreizten Wesen und dem Hochmuth der Romantik entfernt ist, einen angemessenen Hintergrund zu geben. Reinick hat alle diese Stimmungen in seinen geselligen Liedern reproducirt, in denen ein reines und ehrliches Gemüth anspruchslos seine Freude am Leben ausdrückt. Seine Poesie kennt keine Dissonanzen, für jeden Schmerz bietet ihm die Natur und die Kunst eine schnelle Versöhnung. Seine Lieder eines Malers mit Randzeichnungen, sein Liederbuch für deutsche Künstler und seine Jugendkalender enthalten eine Reihe der originellsten Einfälle, die in schalkhafter Laune ihres Gleichen suchen. Er versteht auch dem ärmsten Stoff durch zierliche Variationen eine neue Seite abzugewinnen und alten Reimen und Sprüchen durch eine kleine Wendung einen poetischen Sinn anzuheften. — Kopisch schildert mit

besonderer Virtuosität die altgermanische Sagenwelt auf eine so drollig anschauliche Weise, daß man für die neckischen Kobolde seiner Phantasie eine ebenso große Theilnahme gewinnt, als für den Dichter selbst. Seine Lieder: „die Heinzelmännchen", des „kleinen Volks Ueberfahrt", „der Hexenritt", „der große Krebs im Mohrinersee" u. s. w., sind Illustrationen zu Grimm, wie sie nicht poetischer gedacht werden können. Unsterblich vor Allem ist aber seine „Historie von Vater Noah", die sich im Munde des Volkes erhalten wird, so lange man noch zum Wein lustige Lieder singt. — Diese ganze Schule schließt sich, wie man sieht, enge an die germanischen Forschungen an und steht auch mit den Dichtern, welche das Sagenleben der deutschen Vorzeit zu ihrem Gegenstand gewählt haben, in inniger Verbindung z. B. mit Karl Simrock, mit Wilhelm Wackernagel u. A. In neuerer Zeit, wo man des weltumfassenden Seelenschmerzes müde geworden ist, hat man diese Art der Poesie mit großem Eifer angebaut in derselben Weise, wie die Dorfgeschichten. Es ist beides gemüthliche Genremalerei, die wie alle idyllische Poesie, im Gegensatz gegen die Ueberverfeinerung der Cultur ihre volle Berechtigung hat, die aber auch leicht zur Manier verführt. In dem zierlichen und sinnigen Gewebe der Arabesken geht zu leicht die wirkliche Gestalt verloren und über dem ewigen Gesumme der Käfer, dem Zirpen der Grillen und dem plauderhaften Geflüster der Blätter, verstummt die menschliche Stimme, die doch allein dauerhaft zur Seele sprechen kann.

Um so zweifelhafter ist der Werth dieser Dichtungen geworden, da sich neuerdings eine Gattung der Poesie dazu gesellt hat, die nichts weniger als national ist, jene zierliche Rococo-Poesie, welche die Bagatelle anbetet und sich in ein künstliches Wesen forcirt, das nicht gerade einen wohlthuenden Eindruck macht. Diese Poesie hat sich namentlich des kleinen romantischen Epos bemächtigt. Schon im Jahre 1818 erregte die bezauberte Rose von Ernst Schulze eine große Bewunderung; zahlreiche, höchst süßliche Nachahmungen gingen daraus hervor. Indeß war diese Poesie allmälig in Vergessenheit gerathen, als sich Grandville's Bilder von den beseelten Blumen und Sternen über Deutschland verbreiteten und als Andersen's zierliche Märchen die großen und kleinen Kinder in Entzücken versetzten. Die Componisten wetteiferten darin, Kinderlieder in geistreiche Musik zu setzen, z. B. Mendelsohn, Schumann, Taubert u. s. w. Es wurde wieder ein großer Cultus mit der Unschuld ge-

trieben, und Erscheinungen wie Jenny Lind in einer fast märchenhaften Schäferlichkeit gefeiert. Vor allen aber machte man sich an die Lebensbeschreibung von Blumen, und manche unserer neuen Dichter haben sich mit nichts beschäftigt, als Pilgerfahrten einer Rose und Mysterien einer Lilie zu beschreiben. Wir haben über diese Art von Romantik, die nebenbei auch vorzugsweise durch die Düsseldorfer Malerei gepflegt wird, bei Gelegenheit von Tieck bereits unsere Ansicht ausgesprochen.

Der narkotische Duft dieser Blumenpoesie wird uns nachgerade noch viel unerträglicher, als der wüste Lärm der Trommel und der Querpfeife, mit der man uns vor zehn Jahren in eine kriegerische Stimmung versetzen wollte. Die starken Striche und grellen Farben jener Zeit waren doch poetischer als die weichliche, zierlich melancholische Stimmung, der verschwommen träumerische Styl, der sich gegenwärtig wieder der Lyrik zu bemächtigen droht. Je süßer und minniglicher heute ein Dichter flötet, desto näher steht er dem Herzen der Menge.

Die Blumen sind für jedes unverdorbene Gemüth, wenn man sie im Garten oder auf dem Felde antrifft, eine sehr erfreuliche Erscheinung, aber wenn sie sich von ihrem Boden lösen, sich in der Manier von Grandville ein Balletcostüm überwerfen, sich in dieser Verkleidung in den Drang des wirklichen Lebens mischen, und die ungerechtfertigte Anforderung stellen, von den Menschen als ebenbürtige Wesen behandelt zu werden, so müssen wir dagegen protestiren. Jeder Gegenstand der Natur verlangt seine eigenthümliche Behandlung. Auch die Blumen haben ihr geheimes, tief poetisches Leben; wenn ein Dichter diesem nachspürt, und es uns in sinnlicher Anschaulichkeit gegenwärtig macht, so werden wir ihm dankbar sein; aber wenn er sie parfümirt und in phantastischen Verkleidungen auf den Markt bringt, so geht der Reiz der Unschuld und Natur verloren. —

Ganz in diesem Geist der schäferlichen Empfindsamkeit ist das Gedicht geschrieben, durch welches sich Oskar von Redwitz einen Namen in Deutschland gemacht hat, nur daß noch der Hautgout katholischer Reaction hinzukommt.

Der Erfolg der „Amaranth" ist unzweifelhaft und läßt sich nur mit den „Liedern eines Lebendigen" vergleichen. Damals war die herrschende Stimmung kriegerisch und revolutionär, jetzt ist sie ergeben und milde verklärt. Es ist nicht blos die politisch-religiöse

Gesinnung, was die Herzen der frommen Seelen gewonnen hat, sondern namentlich die sanften Züge dieser blonden, blauäugigen Muse. Es sind in den letzten Jahren eine ganze Reihe reactionärer Gedichtsammlungen erschienen, unter denen einzelne, z. B. die „Lieder eines Erwachenden" von Moritz Graf Strachwitz, sich an poetischem Werth wenigstens mit Amaranth messen können; aber sie haben keinen so großen Erfolg gehabt, denn sie waren herausfordernd, ungestüm, kampfbegierig, und das Publikum, so sehr es von der Süßigkeit der bestehenden Verhältnisse durchdrungen ist, hat doch keine Lust, sich deshalb großen Anstrengungen zu unterziehen; es will fromm und sanft sein, es will den Kampf gegen die Ungeheuer der Revolution den Regierungen überlassen und sich in stiller Unschuld an den Wonnen eines neumodischen ritterlichen Schäferlebens weiden, ohne daran erinnert zu werden, daß es draußen noch immer ungestüm, verworren und unzweckmäßig zugeht.

Redwitz hat der Poesie keine neuen Formen gewonnen, er hat der Stimmung keinen poetisch erhöhten Ausdruck verliehen; er hat im Gegentheil so ziemlich jede lyrische Manier, die seit Uhland bei uns im Gange gewesen ist, angewendet. Er giebt uns Uhland'sche Balladen und Frühlingslieder, Fouqué'sche und Ernst Schulze'sche Romanzen, Stolberg'sche Ritterbilder in jener durch die Düsseldorfer und Münchener Maler zweiten Ranges verbreiteten leidigen Manier, die eigentlich nicht an das mittelalterliche Ritterthum, sondern an das komödienhafte Wesen des jungen Studenten erinnert, der nach der ersten überwundenen Pfeife das stolze Gefühl hat, ein Held und ein Sohn des deutschen Vaterlandes zu sein. Er giebt stille Lieder nach Schwab und Kerner, Arabesken nach Reinick, Barcarolen nach Rückert, wir stoßen auf Reminiscenzen an den Handschuh u. s. w., ja selbst Herwegh hat im Reiterlied sein Contingent stellen müssen: der Rhythmus desselben ist vollständig beibehalten, nur ist der Refrain: „Zu sterben, zu sterben!" in den zahmeren: „Wir reiten, wir reiten!" abgeschwächt. Die allgemeine Form des Gedichts erinnert, freilich nur leise, an W. Scott, dessen bekanntes Ave Maria wir auch wieder treffen. Aber wenn der schottische Dichter seine mittelalterlichen Lieder, auch wo er der Geschichte untreu wird, mit einer so derben und gesunden Realität ausstattet, daß wir uns unter lebendigen Menschen fühlen, so giebt uns Redwitz nichts als die bloße Abstraction; seine Personen sind marklose Tendenzfiguren, und die Ereignisse, die er darstellt, nur von symbolischer

Bedeutung. Auch der Hautgout von Pietismus, der sich über dieses Ragout aus allen möglichen Ingredienzien verbreitet, ist nichts Neues; es ist der alte Fouqué, nur mit etwas weniger Plastik und Natürlichkeit und etwas mehr Bildung und Geschmack, wie es der Unterschied der Zeiten mit sich bringt.

Ein junger Edelmann aus den Zeiten der Kreuzzüge, Walter, spricht zuerst in zierlichen Quatrains seine christlichen Gesinnungen aus. Er malt sich das Ideal seiner künftigen Geliebten. Sie darf nicht reizend sein, nur friedlich, gläubig und fromm. Er ist auch überzeugt, daß man kein Held sein kann, wenn man ein Ungläubiger ist:

Und könnt' ich, wie der Herrgott kann,
Ich ließ' ihm alle Kraft vergehn,
Im stärksten Streite, Mann an Mann,
Er müßt' mir knien und Gnade flehn. —

In einer andern Gegend Deutschlands lebt ein ebenso sittliches und frommes Edelfräulein, Amaranth, die viel betet, viel Almosen austheilt, und uns ebenfalls mit einer Reihe von Geständnissen einer schönen Seele bereichert. Sie denkt unter Anderm über ihre künftigen Mutterpflichten nach:

Mit Sünde tritt das Kind in's Leben,
Es wäscht sie ab des Heilands Blut,
Doch neue Makel dran zu kleben
Der Feind des Heilands nimmer ruht.

Drum will das Schwert dem Kind ich führen,
Bis daß es selbst den Streit versteht.
Nie soll mich falsches Mitleid rühren,
Um das im Kind der Feind nur fleht.

Das Schwert ist natürlich die Ruthe. — Sie fühlt sich sehr glücklich, denn ihr „sind zur Stärkung ihrer Seele die Sacramente stets bereit,“ „sie hat des Kirchgangs Seligkeit,“ und damit ihr nichts fehle, giebt es auch noch mehrere Arme, die sie pflegen kann.

Die beiden schönen Seelen finden sich, lieben sich, erklären sich einander; aber ach! Ritter Walter ist bereits an eine andere Braut gebunden. Als frommer Sohn muß er den letzten Willen seines entschlafenen Vaters ehren, und verläßt das Ideal seines Herzens, um sich zu seiner verlobten Braut Ghismonda nach Welschland zu begeben.

Diese Ghismonda ist das emancipirte Weib, die Corinna der Frau von Staël. Sie betet nicht, sie giebt keine Almosen, sie hat

die unehrerbietigsten Ansichten von der Religion, ist eine herzlose Kokette, und schreibt ihre Stammbuchverse nicht in Quatrain's, sondern in Sonetten. Bei der abschreckenden Schilderung dieses verlorenen Kindes der Weltlust hat der Dichter einen kleinen Fehler begangen: er läßt seinen Ritter in wirklicher Liebe zu ihr entbrennen, und schildert diese Situation mit einer Sinnlichkeit, die zwar später durch Moral corrigirt wird, die aber doch immer den kindlichen Gemüthern, die sich an diesem Gedicht erbauen, einigen Anstoß geben könnte. — Mitten in einem Schäferstündchen überkommt den Ritter der christliche Geist. Seine Geliebte will zur Jagd reiten, er ersucht sie, dies nicht zu thun, und seine liebgetreue Magd zu sein. — Magd! quelle horreur! — Ein andermal verlangt er von ihr, sie solle nicht zu Tanz gehen; er verlange von ihr nichts als die Demuth eines christlichen Herzens. Zu seinem Entsetzen fängt Ghismonda an gegen das Christenthum zu polemisiren, und er hält eine lange Rede, sie zu bekehren: nicht mit Schlüssen und Beweisen, sondern durch Anrufung an das Gefühl. Er schildert ihr die Schönheiten des Glaubens und die Schrecken des Unglaubens, und wird darin fast unhöflich: Ghismonda habe zum Stolz kein Recht, denn wer nicht glaube, der sei gleich der Kröte im Schlamm. Dann malt er mit einer wahren Vampyrphantasie die Qualen aus, die sie in der Hölle werde erdulden müssen. Das Alles fruchtet nichts, und wir erwarten um so mehr die Lösung des unheiligen Bandes, da wir in Walter's Tagebuch, trotz seiner Vermählung mit einer Andern, eine Reihe von Liebesgedichten an Amaranth finden, in denen die Heiligkeit der christlichen Ehe gepriesen wird. Aber Walter will noch einen letzten Versuch wagen. Er führt seine Braut zum Altar, und bevor das verhängnißvolle Ja ausgesprochen wird, fragt er sie laut und feierlich, ob sie auch an Christum glaube, den eingebornen Sohn Gottes. Ein edler, ritterlicher Zug! Sie wendet sich ab, der Bischof verflucht sie und entbindet den Ritter seines Versprechens, worauf dieser mit Kaiser Barbarossa einen Kreuzzug unternimmt, um nach seiner Rückkehr die holde Amaranth zu freien. —

Das Alles ist eine sehr ungesunde Frömmelei, und macht einen um so unangenehmern Eindruck, da es meistens geziert ist. Es ist eine Empfindsamkeit, die mehr auf Niedlichkeit des Ausdrucks, als auf Wahrheit und Tiefe des Gefühls ausgeht. — Der Dichter verspricht in den Einleitungsversen, zu dem Tempel des Herrn, der

auch der lyrischen, episch-dramatisch, denn auch das kleinste Gedicht muß eine Seelenbewegung darstellen.

Das romantische Epos scheint uns neben dem Drama und dem Roman die größte Zukunft zu haben, es bildet für beide Dichtungsarten eine wesentliche Ergänzung. Das Interesse im Drama wird in den großen Leidenschaften und in deren Conflict mit den der der menschlichen Natur angebornen und unabänderlichen sittlichen Gesetzen beruhen, während im Roman wie im Lustspiel dieses sittliche Gesetz eine bedingte, endliche, der Zeit angehörige Modification annimmt und demnach auch den Leidenschaften eine bedingte, endliche Richtung anweist. In beiden Dichtungsarten muß das geistige, psychologische Interesse vorherrschen, nur daß das Drama aus vollem Holze schneidet, während der Roman und das Lustspiel sich durch die Sauberkeit der Detailarbeit auszeichnen müssen. Im Drama darf das sittliche Gesetz nicht in Frage gestellt werden; wir müssen es mitbringen, um ein unzweifelhaftes Urtheil über die vor unsern Augen vorgehende Handlung zu fällen; im Roman dagegen ist das durch die Zeit modificirte Sittengesetz und sein Einfluß auf die individuellen Charaktere und Leidenschaften der eigentliche Gegenstand der Darstellung, und je feiner der Dichter dasselbe zu zergliedern versteht, desto lebhafter wird er unser Interesse in Anspruch nehmen.

Die modernen Versuche, den Roman und namentlich das Lustspiel zu materialisiren, widerstrebenden der Natur dieser Dichtungsarten. In beiden müssen wir, um wahrhaft ergriffen zu werden, mit ganzer Seele dabei sein, wir müssen mit unserm Verstande vollständig der Situation und ihren Verwickelungen folgen, in unserm Gewissen die Motive der handelnden Personen vollständig in Erwägung ziehen können. Wo unser Gewissen und unser Verstand uns nicht mehr die Handlungsweise vermitteln, hört unsere Theilnahme überhaupt auf. Darum sind alle Versuche, die Phantasie im Drama durch unmittelbare sinnliche Einwirkungen anzuregen, gescheitert, wenn sie im Anfang auch durch die Neuheit ihrer Erscheinung einen großen Reiz ausübten. Darum ist auch das historische Drama der neufranzösischen Romantiker, das sich nicht begnügt, ein historisches Ereigniß zum Träger allgemein menschlicher Leidenschaften und Empfindungen zu machen, sondern das darauf ausgeht, die von den unsrigen abweichenden sittlichen Bestimmungen einer frühern Zeit zu schildern, durchaus mißglückt. Dem Romanschreiber

ist es wohl verstattet, von uns die Abstraction von unsern gewöhnlichen Vorstellungen und Empfindungen zu verlangen, denn er ist im Stande, uns jeden Augenblick den Contrast der beiden Weltanschaunugen lebhaft zu vergegenwärtigen, darüber zu reflectiren und uns zur Reflexion anzuregen; im Drama dagegen geht die Handlung vor unsern Augen vor sich, wir sind mit dabei, und wenn wir die innern Fäden derselben nicht verstehen, so kann sie auch unsere Theilnahme nicht erregen, die hier eine unmittelbare sein muß, die keine Sammlung, keine Ueberlegung zuläßt. Die Situationen kann der Dichter nach Belieben erfinden, oder auch aus der Geschichte nehmen, wenn er nur die Kunst besitzt, sie uns deutlich zu machen; in den sittlichen Grundvorstellungen dagegen verstatten wir ihm keine Freiheit, seine Personen müssen gerade so empfinden, wie wir selber empfinden, sonst sind sie bloße Marionetten für uns.

Wenn wir ferner die Grenze des Phantastischen für den Roman weiter stecken, wenn wir ihm nicht blos verstatten, sondern auch an ihn die Forderung stellen, uns die abweichenden Sitten und Gebräuche der Zeit, in der er spielt, zu vergegenwärtigen, so darf es doch nur insoweit geschehen, als es zum Verständniß der handelnden Personen und des Charakters der ganzen Begebenheit nothwendig ist. Die Darstellung der sittlichen Verhältnisse muß immer das Erste sein, die eigentlichen Schilderungen dürfen nur eine secundäre Rolle spielen, und jedes Virtuosenthum in sinnlichen Eindrücken, das über diese Bedingung hinausgeht, empfinden wir im Roman als einen Fehler.

Nun sind aber diese sinnlichen Eindrücke an sich keineswegs unpoetisch. Zur Verwendung dieses poetischen Elements bietet sich am bequemsten die Form des romantischen Epos. In dem schönen Gedicht von W. Scott, „das Fräulein vom See", liegt das Interesse keineswegs in der sorgfältigen, psychologischen Zeichnung der Charaktere, über welche W. Scott in seinen Romanen mit so souverainer Gewalt verfügt; das innere Wesen der Personen ist vielmehr ganz flüchtig, fast leichtsinnig skizzirt. Es liegt auch nicht in dem sittlichen Ernst, in der tragischen Auffassung der Conflicte und Verhältnisse; der eigentliche Kern der Begebenheit erregt nur ein oberflächliches Interesse, und wir kommen gar nicht darauf, zu fragen, wer von den streitenden Parteien eigentlich Recht oder Unrecht hat. Der Reiz liegt vielmehr lediglich in dem plastisch-sinnlichen

Eindruck der einzelnen Scenen. W. Scott hat eine Reihe von Gemälden zusammengefügt, von denen jedes einen gewaltigen Eindruck auf unsere Phantasie macht, und er hat diese Bilder durch die angeborne Harmonie seines Geistes und durch die im höchsten Sinne des Worts künstlerische Stimmung und Färbung zu einem Ganzen abgerundet. Bedeutende Gedanken sind nicht darin, tiefe psychische Probleme werden nicht in Frage gezogen. Dagegen benutzt W. Scott die glänzenden sinnlichen Mittel stets zu einem nationalen Zweck, zum Festhalten einer großen Vergangenheit.

Dieser Zweck könnte auch bei uns durch die Form des romantischen Epos erreicht werden. In vielen unserer Dichter ist offenbar ein großes descriptives Talent vorhanden; aber da sie die Gattungen nicht rein halten, so wenden sie es am unrechten Orte an und wissen ihm keine Gestalt zu geben. Es kommt wohl vor, daß sie eine landschaftliche Schilderung, die an sich einen sehr guten Eindruck machen würde, in Monologen anbringen, wo sie allerdings am wenigsten hingehört, oder daß sie auch ein lyrisches Gedicht damit ausfüllen und in der Wucht des Materials die Empfindung vollständig ersticken. Im romantischen Epos würden sie ihrem Talent und ihrer Neigung einen hinlänglchen Spielraum geben können, wenn es ihnen gelingt, für ihre Farben und Stimmungen einen angemessenen Rahmen, eine deutliche, leicht übersichtliche und interessante Handlung und einen historischen Vorwurf zu finden, der kräftige sinnliche Farben und kühne Striche und Linien erträgt.

Es ist auch in letzter Zeit in dieser Beziehung schon vieles Gute geleistet worden. Nur leiden die meisten dieser Dichter noch an den Nachwehen der romantischen Schule, die auch die klarsten Stoffe in's Träumerische und Unbestimmte hinüberzuziehen suchte: sie werden sentimental, oder sie machen sich's auch mit der Form bequem und begnügen sich damit, uns einzelne abgerissene Bilder ohne allen Zusammenhang zu geben. An Stoffen und an dem angemessenen Costüm wird es in der deutschen Geschichte nicht fehlen; jedenfalls könnten wir darin mit dem schottischen Hochland wetteifern; aber deutsch müssen die Stoffe sein, wenn diese Gedichte einen bleibenden Werth in unserer Nationalliteratur behaupten sollen.

Wir haben schon erwähnt, daß die classische Periode unserer Lyrik, und was damit zusammenhängt, die griechische Weltan-

schauung, in unserer neuern Poesie so ziemlich aus dem Gesichtskreis der Nation verschwunden ist. Auch die von den Romantikern angeregte Nachahmung der südeuropäischen Literatur hat zwar eine ganze Reihe von Schularbeiten, aber wenig Versuche von wirklichem Gehalt hervorgerufen. Dagegen hat sich an die spätern Gedichte Goethe's, die ihm selbst innerlich fremd waren, eine große Schule angeschlossen. Seit den Liedern des „Westöstlichen Divans" sind wir von der orientalischen Poesie im eigentlichsten Sinne des Worts überfluthet worden. Diese orientalische Poesie hängt ebenso mit den Bestrebungen der vergleichenden Sprachforschung zusammen, wie die vorher dargestellte Volksdichtung mit der deutschen Philologie. — Wir können nicht sagen, daß die Einführung dieser östlichen Weisen ein großer Segen für uns gewesen ist. In der Zeit der Romantiker wurde unsere Phantasie und Gestaltungskraft durch die überschwenglichen, unplastischen Bilder der indischen Mythologie in Verwirrung gesetzt; in unserer Zeit wird die deutsche Sprache durch Aneignung der fremden, ihrem Geist durchaus widerstrebenden Formen entstellt. Wir dürfen nur Uhland und Rückert gegenüberstellen, ganz abgesehen von dem Inhalt, um einzusehen, wie bei jenem die volksthümliche Weise zu den einfachsten, natürlichsten und wohlthuendsten Melodien führt, während Rückert trotz seines großen Formtalents der Sprache Gewalt anthut und niemals über die Stimmung Herr wird, die er hervorrufen will. Wirklich fruchtbar und fördernd für unsere Poesie sind eigentlich nur die humoristischen Volksgeschichten der Orientalen gewesen, namentlich die Geschichten aus Tausend und einer Nacht, die aber längst bei uns bekannt und volksthümlich geworden waren, ehe die eigentliche Schwärmerei für den Orient anfing. — Die orientalische Lyrik erinnert auffallend an die Liebes- und Weinpoesie der alten Dichter, die man seit den Zeiten der Romantiker mit einer gewissen Geringschätzung zu betrachten gewohnt war. Inhalt und Färbung sind sich ziemlich verwandt, und wenn auch in der Stimmung der orientalischen Gedichte durch die religiösen und klimatischen Beziehungen etwas Fremdartiges und Romantisches eintrat, welches ihnen gerade in den Augen unserer jüngern Dichter und des Publikums den hauptsächlichen Reiz verlieh, so lag das eigentlich doch nur in der Form. Einen wirklichen Inhalt haben uns jene Gedichte nicht zugeführt. Liebesempfindungen und Freude am Wein durften die Deutschen nicht erst im Orient suchen. Die persische Spruchweis-

heit war in keiner Weise sinnreicher und gemüthvoller, als unsere einheimische, und was uns von der fremden Natur versinnlicht wurde, ging doch nicht über flüchtige Andeutungen hinaus.

Die griechische und lateinische Lyrik hatte durch ihr Maß, ihre Correctheit und ihre Grazie auf unsere eigne Dichtung, die in's Maßlose zu verfallen drohte, einen segenreichen Einfluß ausgeübt, wenn auch der Versuch, die antiken Formen bei uns zu einem wirklichen Leben zu bringen, scheitern mußte. Von der orientalischen Dichtung dagegen konnten wir in Beziehung auf die Form eigentlich gar nichts lernen, denn sie war viel roher und unentwickelter, viel weniger zu freien Modulationen und zu organischer Gliederung befähigt, viel willkürlicher und launenhafter, als unsere eigne. Bei unsern Dichtern, die sich der orientalischen Form anschließen, müssen wir aufrichtig gestehen, daß wir häufig daran zweifeln, ob wir noch die deutsche Sprache vor uns haben, so verrenkt und verdreht sind die Wortfügungen und selbst die Wortbildungen. Deutsche Empfindung haben wir gewiß nicht darin, denn es fehlt alle Innigkeit des Gemüths, und es tritt dafür ein Raffinement der Phantasie ein, bei dem uns wahrhaft unheimlich wird. Eine dichterische Anschauung, wie z. B. die in Alexis und Dora, war freilich auch nicht ganz deutsch, aber sie war schön und ideal, uod sie war durch eine edle und feingebildete Empfindung dem deutschen Gemüth wenigstens nahe gebracht. Wenn man uns aber die lüsterne Betrunkenheit und die geckenhafte Verliebtheit der persischen Lyriker als Ideal aufstellt, so müssen wir behaupten, daß wir in unsern alten Studentenliedern viel bessere Leistungen der nämlichen Art haben. Die orientalische Lyrik hat weder unsere Anschauungen wesentlich bereichert, noch unsern Gedanken einen edlern Inhalt, unseren Empfindungen eine freiere und correctere Form gegeben.

Daß man aber so lebhaft auf die orientalische Lyrik zurückging, hatte zum Theil seinen Grund in der Empörung der Sinnlichkeit gegen die christlichen Abstractionen, die man als solche jetzt erst empfinden lernte, seitdem ihre wirkliche Gewalt über das Leben gebrochen war. Bei Rückert tritt dieser Materialismus noch nicht so hervor; bei ihm überwiegt die Lust an den seltsamen Formen. Er hat sogar selber eine Reihe christlicher Tragödien geschrieben, die zwar weder christlich, noch Tragödien sind, die aber wenigstens entschieden eher einem übergeistigten, als einem materialistischen Princip huldigen. Die neuern Orientalen dagegen kann man geradezu

mit den St. Simonisten zusammenstellen. In ihrer Anbetung der Sinnlichkeit gehen sie ebenso weit, und von einem Maß ist bei ihnen auch nicht die Rede. Am bedeutendsten tritt unter ihnen Friedrich Daumer hervor (geb. 1800 zu Nürnberg), dessen Uebersetzung des „Hafiz" (1846) eine sehr große Theilnahme erregte. Daumer ist ein ganz merkwürdiger Charakter, ein Original, wie es in der Weise nur noch in Deutschland vorkommen kann. Er hat ursprünglich pietistische Sympathien gehabt, und wenn wir ganz aufrichtig sein wollen, so schmecken seine spätern verliebten Gedichte, in denen er die Stiefeletten irgend einer Tänzerin anbetet, seinen Kopf unter den Fuß eines beliebigen Backfisches legt, und mit noch größerer Virtuosität, als Heine, das gesammte Alphabet der weiblichen Eigennamen in seine Galerie von Heiligen aufnimmt, denen er seine Morgen- und Abendopfer anzündet, noch ziemlich stark nach dem Ton des Herrnhuter Gesangbuchs, welches sich Jesus Christus und der Jungfrau Maria gegenüber ebenso verliebt und zärtlich ausdrückte, als Daumer gegen seine Tänzerinnen und Backfische. Das Eine wie das Andere ist eitel Phantasie und schmeckt nach dem Opium. Zum Ueberfluß hat er noch (1841) „die Glorie der heiligen Jungfrau Maria" herausgegeben, welches uns zwischen beiden Stimmungen zur Vermittelung dienen kann. — In seinen Formen ist er zwar nicht ohne Gewandtheit. Er hat einige sehr glückliche Stimmungen hervorgebracht, und darunter dürften seine dem Hafiz nachgedichteten Lieder wohl den Preis verdienen; aber häufig versteht er es auch, unter einer schwülstigen und unnatürlichen Form allen Sinn und alle Poesie zu ersticken, wie z. B. in seiner Umdichtung der Briefe Bettinens.

Der Grundzug aller seiner Dichtungen ist die Polemik gegen das Christenthum, in dem er nur das naturfeindliche Princip sah. Zu welchen historischen Entdeckungen ihn das führte, werden wir später verfolgen. Beim Erscheinen der „Wally" stellte er die Hypothese auf, Wally habe sich nicht aus Skepticismus, sondern aus Religiosität ermordet. Auch in seinen Gedichten des Hafiz drängt sich diese polemische Tendenz überall hervor. Man vergleiche folgende Stellen.

Mit aller Andacht früh und spat lies in der Schönheit Alkoran,
Denn daß ein ander heilig Buch authentisch sei, das ist ein Wahn. —
— Traue keinem Heiligen! süße Worte spricht er;
Aber in der Kutte steckt immer ein Halunke. —

Am jüngsten Tage gilt
Kapuze, Scheich und Mufti keinen Deut;
Du bete Gott den Herrn
In Weinspelunken an und zittre nicht. —

— Ein Schatten nur ganz ohne Wesen wäre,
Wer vor dem Herrn in aller Reine stünde.
Lebendig ist die Sünde nur im Leben,
Das Leben, es bestehet in der Sünde. —

— Reicht meiner Sünde den Tugendpreis!
Wer so wie Hafis zu sündigen weiß,
Tief in der Gottheit Gnadenmeer,
Der Selige, versinkt er. —

— Mit der Kutte, das ist wahr, reimt sich unser Wandel schwer;
Aber unsre Seele trägt lange keine Kutte mehr. —

Die Begeisterung für diese sinnlichen Vorstellungen trieb Daumer an, sich offen als Anhänger des großen Propheten zu erklären. Folgendes war seine Gedankenfolge.

Mahomed's Himmel ist eine Apotheose der sinnlichen Genüsse, d. h. er billigt den sinnlichen Genuß im Princip. Die Inconsequenzen in der Ausbildung dieses Princips haben spätere muhamedanische Dichter, namentlich Hafis, verbessert. Der Islam ist die Vorstufe zu der neuen Religion, der absoluten, deren Verkündigung jetzt an der Zeit ist. „Im Hintergrund der Menschheitsentwickelung steht, als ihr verlorenes Paradies, die altheidnische Cultur. Von der glorreichen Höhe dieser Cultur sank die Menschheit wieder hinab, und es erfolgte ihr Sündenfall, jener traurige, thränenwerthe Sturz in die Tiefen der Barbarei, der Inhumanität und der geistigen Finsterniß, der sich durch die Erscheinung und siegreiche Wirksamkeit des Christenthums vollbrachte.... Aus diesem ungeheuern Ruin erhob sich die Menschheit zuerst wieder im Islam.... Es bricht diese Zeit eines nicht blos angeblichen und angespiegelten Heiles dann auch im Westen an, insofern hier endlich die alte christliche Barbarei überwunden wird. Vor uns in wahrscheinlich naher Zukunft steht eine neue Religion, ähnlich dem Islam, aber noch höher und herrlicher, so daß sie die reinste, widerspruchloseste Genüge geben, daß sie die ganze Menschheit in der friedlichen Einheit eines allgemeinen Reiches umfassen, und ihr Unglück, ihre Klagen in Glück und Jubel verwandeln, und wohl von einer Stufe der Vollkommenheit zur andern gebracht, nimmermehr aber negirt

werden wird.“ — Daß solche und ähnliche Erklärungen mehr Verwunderung als Zorn hervorgerufen haben, spricht entschieden für die Ausbildung unserer Toleranz.

Zu dieser neuen Religion soll Daumer's neuestes Werk: „die Religion des neuen Weltalters“, als Testament dienen. Was er in der Kritik des Christenthums gethan, gehört in ein anderes Kapitel; hier nur den Grundfehler seiner Vorstellungen, soweit er mit seiner eignen poetischen Anschauung zusammenhing.

Daumer sucht hinter jedem Gleichniß einen realen Ernst. Wenn er den Spruch liest: „So dir Jemand einen Streich giebt auf den einen Backen, so biete ihm den andern,“ so erschöpft er sich in ebenso heftigen als umständlichen Auseinandersetzungen, daß ein solches Verfahren ebenso zweckwidrig als unmoralisch ist. Aber wenn Hafis das Saufen empfiehlt, so setzt der Ausleger hinzu: natürlich ist das nur symbolisch zu verstehen; nicht die physische Trunkenheit soll gepriesen werden, sondern eine andere, höhere. Also dem Propheten der neuen Religion soll erlaubt sein, in Symbolen zu reden, was man den alten versagt! Es liegt doch auf der Hand, daß auch jener Spruch nicht so wörtlich gemeint ist, sondern nur die Selbstverleugnung einschärfen soll, die in ihrem Extrem krankhaft, als Kritik des überreizbaren germanischen Ehrgefühls sehr heilsam gewirkt hat. Uebertreibungen beweisen nichts. Hafis überströmt von Bildern, um die Demuth vor seinen verschiedenen Geliebten auszudrücken, er will z. B. beständig den Staub zu ihren Füßen küssen, was auch ein sehr unzweckmäßiges und widersinniges Verfahren ist, ohne daß damit die Empfindung der Liebe selbst widerlegt wäre. Die Liebe hat eben ihre Raserei wie der Glaube auch.

Gerade die innern Widersprüche in seinem Wesen haben das Christenthum zu der welthistorischen Religion gemacht, die der Islam mit seinen sehr handgreiflichen und einfachen Lehren nicht geworden ist. Das Christenthum hat z. B. am tiefsten den Begriff der Sünde gefaßt. Nach allen Richtungen hat man in den Abgrund des menschlichen Geistes gegraben, mit großer Verachtung gegen die seelenlose Natur. Daraus sind freilich auch viele Absurditäten hervorgegangen, aber es ist auch in das Denken und Empfinden eine Stärke und eine Fülle gekommen, die einen Luther, Shakespeare, Pascal u. s. w. möglich gemacht hat. Diese höhere Poesie des Gedankens ist dem Heidenthum wie dem Islam fremd geblieben; sie ist nicht trotz des Christenthums, sondern durch das

zugleich eine Burg gegen die Ungläubigen sein solle, den ersten Stein beitragen zu wollen; er wählt aber zu seinem Zweck ein wunderliches Baumaterial: der Tempel soll nämlich aus Harfen aufgerichtet werden und Amaranth ist der erste „Harfenstein.“ Die Harfe ist ein schönes Instrument, und würde sich unter Umständen, mit anderm Material vermischt, für Barrikaden eignen, aber als Grundstein eines Tempels oder einer Burg besitzt sie nicht Solidität genug; und so zweifeln wir, ob dieses zierliche Schnitzwerk, die eleganten Rococofiguren und die allerliebsten Arabesken hinreichen werden, das neue Evangelium zu tragen, aus welchem der von Stürmen ermüdeten Welt der erquickende Trank der Versöhnung quillt.

Das Beispiel von Redwitz hat die Reaction ermuthigt, sich nach weiteren Dichtern umzusehen, aus denen sie eine poetische Verherrlichung ihrer Ansichten zusammenstellen könnte, was früher nur der Opposition gelungen war. Mit besonderem Eifer hat sie sich eines militärischen Dichters angenommen. Christian Scherenberg (geb. 1798) war bereits ein bejahrter Herr, als er 1849 mit seinem Gedicht „Waterloo“ vor die Oeffentlichkeit trat. Dies Gedicht machte seiner lebendigen Schilderungen und seiner dreisten volksthümlichen Sprache wegen Aufsehen, und die Reaction, die sich gerade damals bemühte, auch in der schönen Literatur, die ihr bisher ganz fremd oder feindlich gewesen war, vertreten zu werden, bemächtigte sich des Dichters als eines Patrioten. Seit der Zeit hat er, abgesehen von einigen kleinern Schriften, noch ein größeres Gedicht über die Schlacht bei Leuthen veröffentlicht. In beiden Gedichten ist der kriegerische Wachtstubenton glücklich getroffen; die Färbung ist lebendig und bewegt, aber in der Sprache wie in der Composition herrscht doch eine Rohheit, die anzuerkennen bei dem Stande unserer Bildung nur einer etwas erkünstelten Bemühung möglich wird. —

Der große Erfolg dieser Gedichte hat wenigstens einen wohlthätigen Einfluß ausgeübt. Er hat die Neigung unserer Dichter zum romantischen Epos wieder angeregt, welches im Zeitalter der Restauration mit mehr Eifer als Talent angebaut war. Damals konnte in solchen Versuchen das Charakteristische noch nicht hervortreten, weil man zu sehr von der conventionellen Form des Schönen und von den hergebrachten Vorstellungen des Ritterlichen erfüllt war, um sich in freier Eigenthümlichkeit zu bewegen. Von diesen Voraussetzungen und von den lähmenden italienischen und spanischen

Formen sind wir jetzt befreit. Die neuere Poesie der Engländer, die dem deutschen Wesen in jeder Beziehung verwandt ist, hat sich Bahn gebrochen, und wenn wir durch sie nichts Anderes gewonnen hätten, als eben jene Befreiung, so wäre das schon ein reicher Gewinn. Der Dichter wird dadurch wenigstens auf bestimmte Stoffe hingeleitet, und wenn er dieselben auch anfänglich in zusammenhangslose Romanzen zersplittert, wie es Lenau gethan', so wird er doch wenigstens dazu gedrängt, eine bestimmte Form zu suchen. In der Lyrik, die blos von Empfindungen zehrt und alle endlichen Stoffe überfliegt, muß von Zeit zu Zeit eine Pause eintreten, wenn sie nicht ganz in gegenstandlose Seufzer und Thränen verschwimmen will.

Die Gattung des romantischen Epos, die von Walter Scott geschaffen und durch ihn wie durch Lord Byron zur höchsten Vollendung geführt ist, steht ebenso der ritterlichen Poesie der Italiener im 16. Jahrhundert, die wir als die letzte Abklärung der ritterlichen Poesie des Mittelalters betrachten, als der deutschen Blumen- und Elfenpoesie gegenüber, die durch das Beispiel der bezauberten Rose von Ernst Schulze angeregt wurde. Das Rittergedicht der Italiener gehört ganz in die epische Gattung und steht gegen das eigentliche volksthümliche Epos dadurch im Nachtheil, daß es sich auf keine fest gegründete nationale Tradition stützt. In unserer Zeit, wo das naive Interesse an bloßen Erzählungen, Geschichten und Abenteuern bedeutend abgenommen hat, wo wir daran gewöhnt sind, bei jeder Thatsache nach dem geistigen Inhalt und nach lebendiger Charakteristik zu suchen, dürfte eine Wiederaufnahme dieser ritterlichen Poesie ebensowenig am Ort sein, wie die des spanischen Schelmenromans, der trotz seiner verschiedenen Färbung im Grunde in die nämliche Gattung gehört.

Seinem hervortretenden Charakter nach gehört das romantische Epos in die Gattung der beschreibenden Poesie. Gegen diese Bezeichnung haben zwar die Kritiker aus der romantischen Schule ebenso Protest erhoben, wie gegen den Begriff der didaktischen Poesie, der doch in der Weise Schiller's eine hohe Begeisterung zugestanden werden muß; sie haben auch insofern vollkommen Recht, als weder die bloße Beschreibung, noch die bloße Belehrung Aufgabe der Poesie sein kann. Das Wesen der Poesie liegt in der Bewegung, und wo sie Interesse an Zuständen, an Situationen, an allgemeinen Ideen erregen will, muß sie dieselben in Leben und Bewegung umzusetzen verstehen. Insofern ist die Grundlage aller Poesie,

Christenthum möglich geworden, und was dem Denken an Klarheit abging, ist der Poesie zu Gute gekommen. —

Dem materiellen Inhalt nach unterscheidet sich freilich Daumer's Religionsproject wesentlich von den Nebelbildern unserer Romantik. Nicht unklare und trübe Ingredienzien sollen zu dem neuen Feuertrank der Begeisterung verwendet werden, sondern helle und schöne. Die besten Dichter und Philosophen sollen beisteuern. Dagegen ist es mit der formalen Berechtigung um nichts besser bestellt. Die Stoffe sind da, aber es fehlt der elektrische Funke, der eine neue Geburt aus ihnen erwecken könnte.

Und selbst der Inhalt bleibt nicht ungetrübt. Die Auswahl der Sprüche zum neuen Evangelium bestimmt sich nach ihrem Gegensatz gegen die letzte, verhaßte Form der göttlichen Offenbarung. Das Recht der Sinnlichkeit, der Natur, wird gegen das Recht des Geistes, und wir dürfen wohl hinzusetzen, gegen das Recht der Geschichte in die Schranken geführt; auf eine ähnliche Weise, wie es Schiller in seinen Göttern Griechenlands gethan. Wer hat dieses schöne Gedicht ohne Theilnahme gelesen! wer ist nicht einmal von der Schilderung jenes heidnischen Paradieses gerührt worden, wo —

Nach der Geister schrecklichen Gesetzen
Richtete kein heiliger Barbar,
Dessen Augen Thränen nie benetzen,
Zarte Wesen, die ein Weib gebar.

Was hilft es? die Kindheit kann nicht ewig dauern, die Geschichte richtet allerdings nach der Geister schrecklichen Gesetzen. Eine Generation von Hafisen, und die Cultur wäre zu Ende, die Zeit stände still, das Menschengeschlecht ginge unter.

Das Evangelium der Lust hat nicht die productive Kraft einer Religion. Eine Religion ohne ein verneinendes, kriegerisches Moment ist todt für die Weltgeschichte. Aber auch für einen andern Glauben, der ihr einen neuen Inhalt böte, hat die alternde Welt keinen Raum mehr. Es ist umsonst, ihr eine künstliche Jugend anzudichten. Nur der unreife Jüngling empfindet, wonach er sich sehnen kann, als Totalität; die gereifte Bildung, die sich concentrirt, sondert und scheidet.

Eine Religion ist undenkbar ohne Cultus, ohne Symbolik, ohne einen Glauben, der über dem Raisonnement steht, ohne Inspiration, kurz, ohne den Hintergrund eines über die menschliche Natur

hinausgehenden und derselben unverständlichen höhern Wesens. Eine neue Religion ist undenkbar ohne Offenbarung. Eine Offenbarung ist aber nur möglich in trüben, unklaren Zeiten, die in den sittlichen Verhältnissen wie in dem Denken den Halt verloren haben. Eine solche Zeit ist die unsere nicht; seit wir die Welt und ihre Gesetze so weit kennen, um die geheimern Kräfte der Natur wenigstens in einen immer engern Kreis zu zwingen, findet die Zauberei und die Vision keine Stätte mehr am Tageslicht. Außerdem sind die Ideen des kosmischen Naturgeistes, wie sie Daumer predigt, nicht weniger sentimental, d. h. unproductiv, als der Feuerbach'sche Humanismus. Sei ein Mensch! sei gut! folge der Natur! u. s. w. Das sind Lehren der Weisheit, sie sind sehr nothwendig auszusprechen und sehr förderlich für die Bildung und das Glück des Einzelnen. Aber es ist in diesen Ideen nicht die Gluth, mit der man eine alte Welt anzündet, um eine neue Schöpfung daraus hervorgehen zu lassen.

Um Religion zu haben, dürfen wir uns nicht erst in's orientalische Gewand einhüllen. Das Wissen reicht nicht aus, wir müssen, was wir erkannt, zugleich empfinden, und das kann man erst mit dem alten schönen Ausdruck „Glauben" nennen; nur ist es der blinde Glaube nicht mehr. Wir verehren die Natur, denn wir gehören ihr an, aber wir opfern ihr nicht unser Selbstgefühl, denn sie muß unsern vernünftigen Fragen antworten, unserm vernünftigen Willen dienen; der Geist steht höher als die Natur, wenn auch nicht außer der Natur. Wir wissen, daß die Welt in festen Angeln ruht, auch wenn unser Ich mit seinem Wünschen und Hoffen in Staub zerfällt. Will man die lebendige Empfindung dieser Wahrheit Glauben, und diese Poesie, diesen Glauben des Gemüths an sich selbst und an das Große, Gute und Schöne, das aus der Natur und Geschichte in ihm wiederstrahlt — will man diesen Glauben Religion nennen, so soll man sich nur daran erinnern, daß diese Religion eben weil sie keinen Haß und keinen Fanatismus kennt, sich bescheiden muß, die weltbewegende Kraft der Geschichte andern Gewalten zu überlassen.

Viertes Kapitel.

Dramatische Versuche.

I.

Grabbe — Büchner — J. Mosen — Halm — Hertz — Mosenthal — Griepenkerl — Elise Schmidt — A. Meißner — O. Ludwig — — Das Lustspiel, die Posse und die Tragikomödie — R. Benedix — Theaterzustände.

Obgleich die jungdeutsche Schule in ihren dramatischen Versuchen ziemlich productiv war und in Ton und Haltung einen gewissen innern Zusammenhang zeigte, so hat sie doch auf das wirkliche Theater keinen Einfluß ausgeübt. Denn dieser Zusammenhang war ein ganz äußerlicher. Er war der Ausdruck des vollständigsten Leichtsinns in den sittlichen Begriffen und in der Charakteristik. Eigentlich war das Theater nach wie vor in den Händen routinirter Fabrikarbeiter, die sich von denen zu Kotzebue's Zeit durch nichts unterschieden, als durch das geringere Talent. Unter allen Theaterdichtern hat in den letzten Decennien kein einziger so allgemeinen Beifall im Publikum gefunden, eine so ungetheilte Herrschaft über die Bühne behauptet, als **Charlotte Birch-Pfeiffer**. Abgesehen von dem Talent, jeden beliebigen Stoff wohl oder übel so zuzustutzen, daß man ihn aufführen konnte, besitzt diese Frau nicht das geringste Verdienst. In Erfindung der Begebenheiten, wo sie dieselben nicht geradezu und bis in's kleinste Detail aus einem beliebigen Roman entlehnt, ist sie zum Erschrecken arm, ihre Charaktere sind nach der Schablone zugeschnitten und nicht einmal in den allgemeinsten Umrissen wahr, und ihre sittlichen Grundsätze gerade so lax und bequem wie die Kotzebue'schen. Trotzdem wetteifern alle Theater,

ihre Stücke aufzuführen, weil sie sich nicht an ein Kunstwerk wagen können, in dem wirkliche Charakterzeichnung und ein feiner, gebildeter Ton verlangt werden. Die Verwilderung des deutschen Theaters, die seit den letzten dreißig Jahren in steigenden Progressionen fortgeht, ist wahrhaft erschreckend. Als Iffland das Repertoir füllte, wurden wenigstens gewisse Gattungen von Charakteren auf jeder größern Bühne befriedigend, zum Theil glänzend dargestellt. Heutzutage dürfen wir kaum darauf rechnen, Schiller oder Goethe auch nur auf den sogenannten ersten Bühnen mit einigem Behagen anzusehen. Man darf es nur mit Iffland versuchen, und man wird in ganz Deutschland vielleicht zwei oder drei Schauspieler finden, die z. B. den Oberförster, keine einzige Schauspielerin, die die Oberförsterin geben kann. Ganz entschieden hat zu dieser Verwilderung des Theaters die doppelte Einseitigkeit der Weimarer und der Wiener Schule beigetragen, jene mit ihrem farblosen Idealismus, die alle Individualitäten in gleichmäßige conventionelle Formen kleidete, jene mit ihrem ungeschulten Realismus, der ganz und gar in Genremalerei ausartete. Was beide Richtungen Gutes hatten, ist verloren gegangen, sowohl die reine Sprache und die gebildete Haltung, die Goethe als das Haupterforderniß der dramatischen Darstellung auffaßte, als die individuelle Wahrheit, die Iffland angestrebt hatte. Die letztere findet sich eigentlich nur noch in den Lokalpossen, die Idealität dagegen nirgend mehr, wenn man einzelne wenige Reste der alten Schule abrechnet.

Allein der Hauptgrund dieser Verwilderung ist doch, daß den Schauspielern von den neuern Dichtern auch nicht die geringste Förderung zu Theil geworden ist. Wenn wir vom leichteren Lustspiel absehen, ist unsere dramatische Poesie wohl geeignet, uns auch für die Zukunft die schlimmsten Besorgnisse einzuflößen. Selbst wenn wir sie mit der neufranzösischen vergleichen, die doch im Ganzen mit ähnlichen, ungünstigen Voraussetzungen zu kämpfen hatte, ist der Unterschied sehr merklich. Wir reden hier gar nicht vom Conversationsstück, in dem Niemand den Vorzug der Franzosen bezweifeln wird, da ja unsere Bühnen zur Hälfte oder zu zwei Dritteln von französischen Erfindungen leben. Aber man vergleiche die Schule, die sich in Paris seit 1828 der Herrschaft über die ersten Theater bemächtigt hat, die Schule von Victor Hugo und Alexander Dumas, mit unserer eignen Tragödie. Wir wollen die erstere in keiner Beziehung rühmen; sie ist nicht, wie die ächte Dichtung,

von der poetischen Auffassung bestimmter Gestalten, Charaktere und Situationen ausgegangen, sondern von Problemen der Reflexion, die eine langandauernde Ueberbildung des Verstandes und der Phantasie ihr zugeführt hatte, gerade wie die unsrige; sie hat zur Lösung dieser Probleme, die keine allgemein menschliche Berechtigung hatten, Gestalten und Situationen erfunden, die bis zur Atrocität unwahr waren; aber sie hat trotz alle dem eine gewisse Elasticität gezeigt, auch das Widersinnige den nationalen Voraussetzungen anzupassen und ihm eine objective Gestalt zu verleihen. Manches von V. Hugo, wo er die Poesie des Contrastes auf die Spitze treibt, ist allerdings noch viel schlechter und lächerlicher, als was ein Deutscher in den schlimmsten Augenblicken ersinnen könnte, z. B. die Burggrafen. Aber dann sind doch auch wieder eine ganze Reihe von Stücken da, die in Beziehung auf die materielle Technik ein ungemeines Talent verrathen. Bei den Franzosen schreibt jeder Dichter für das Theater; er bestrebt sich also, die Unendlichkeit seiner Phantasie und seiner philosophischen Perspectiven auf das bestimmte Maß einzurichten, das die Bühne verlangt, wenn er in den Vorreden auch noch so viel über die welthistorische Bedeutung seiner Probleme declamirt. Von dem Dünkel unserer Dichter, die von vorn herein jede Verendlichung ihrer philosophisch-poetischen Ideen für eine Entheiligung ansehen, haben die Franzosen keine Vorstellung.

Um diese Versuche richtig zu würdigen, muß man den Umstand im Auge behalten, auf den wir bereits bei Gelegenheit der lyrischen Dichter hingedeutet haben. Das Schaffen unserer Zeit trägt fast ausschließlich den Charakter des Dilettantismus. Bereits durch Goethe und Schiller wurden uns unermeßliche Perspectiven eröffnet, es wurde uns leicht gemacht, Combinationen von Ideen, die anscheinend außer Zusammenhang standen, durch einen sehr erhöhten Standpunkt wahrzunehmen, oder, wie dafür der technische Ausdruck ist, tief zu denken. Der Faust, wenn man den zweiten Theil bei Seite läßt, prägt sich schon durch seine melodische Sprache leicht dem Gedächtniß eines einigermaßen empfänglichen Jünglings ein, und wenn auch nur der zehnte Theil der Ideen haften bleibt, die darin verarbeitet sind, so reicht das aus, ein gewöhnliches Menschenleben mit Parodoxien zu versorgen. Die Romantiker haben diese Fähigkeit, an den Stoffen ungewöhnliche und interessante Gesichtspunkte schnell aufzufinden, in's Unendliche ausgedehnt, und

die späteren Philosophen haben ihnen redlich unter die Arme gegriffen.

Außerdem hat die Technik in sämmtlichen Künsten so große Fortschritte gemacht und eine so ausgedehnte Verbreitung unter dem Publikum gefunden, daß ein gebildeter Mann, der den Stoffen poetische Motive absieht, und diese geschmackvoll ausbeutet, in Deutschland viel häufiger zu finden ist, als ein wenn auch rohes Talent, das aber wirklich producirt. Der Punkt, wo die Bildung, die angelernte Technik und die Reminiscenz in's eigentliche Schaffen übergehen, ist sehr schwer zu bestimmen, und darum ist es bei der vortrefflichsten Bildung und dem gesundesten Verstande nicht leicht, in dieser Beziehung einer Selbsttäuschung zu entgehen. Wir gehören nicht zu den Aesthetikern, die im Genius eine übernatürliche Kraft, eine wunderbare Inspiration, einen für die gewöhnlichen Menschen incommensurablen Geist verehren: alle Kräfte, die sich in diesem Leben geltend machen, müssen in der Natur ihre Stellung finden. Auch der Genius muß sich analysiren lassen; er kann in nichts Anderm bestehen, als in einer Verstärkung, Erhöhung und Beschleunigung der geistigen Kräfte, die allen Menschen gemein sind. Ein eigentlicher Schöpfer kann der Mensch nicht werden, auch der Genius nicht, denn eine Schöpfung im strengeren Sinn wäre ein Akt des Wunders. Aber zwischen dem, was man künstlerisches Schaffen nennt, und dem „Machen" des Talents ist doch ein Unterschied, ein ähnlicher Unterschied wie zwischen dem Kurzsichtigen, der auch wohl allmälig durch mühsames Anschauen und Combiniren der einzelnen Theile eines großen Gemäldes dahin kommt, sich eine ungefähre Vorstellung von dem Gesammteindruck des Gemäldes zu machen, und dem gesunden Auge, welches denselben unmittelbar und ohne Mühe empfängt. Was wir den Instinkt des Genius nennen, ist nichts Anderes, als die Beschleunigung des Naturprocesses, der sich bei uns Andern durch langsame und allmälige Reflexionen vermittelt. Wie bei dem allergewöhnlichsten Naturproceß die Schnelligkeit und Augenblicklichkeit ein wesentliches Moment des Gelingens ist, so können bei dem geistigen Proceß die feinsten und durchdachtesten Reflexionen niemals jenen Instinkt, jenen elektrischen Funken ersetzen, der zur Zeitigung eines Kunstwerks nothwendig ist.

Sobald nun ein gebildeter Mann in sich die Fähigkeit wahrnimmt, den Stoffen eine poetische Seite abzusehen, was übrigens häufig nichts Anderes ist, als eine unbewußte Reminiscenz, so

glaubt er auch zur Gestaltung übergehen zu müssen. Gleich Anastasius Grün entdecken unsere Dramatiker bei einem beliebigen historischen Stoff eine Seite, die mit einem geläufigen ethischen Problem zusammenhängt, und von dieser aus construiren sie die Situation, der somit Alles abgeht, was ihr eine dramatische Berechtigung verleihen könnte, nämlich Leben und Wahrheit. — Das „gebildete“ Publikum empfindet ebenso: es nimmt das Schauspiel niemals unbefangen auf, sondern es sucht nach irgend einem Zusammenhang mit seinen eignen Reflexionen. So ruft häufig das aller talentloseste Stück ein gewisses Interesse hervor, wenn sich z. B. Anklänge an Shakespeare darin vorfinden, wenn das Publikum sich den Dichter gleichsam als einen Kritiker, als einen Kenner Shakespeare's vorstellen kann. Die Freude an dieser Bildung des Dichters ist so groß, daß man die Abwesenheit alles productiven Talents darüber vergißt.

Wenn bei den Dichtern dieser Gattung die Phrase dominirt, so finden wir bei andern von ungleich größerem Talent als natürliche Reaction das Streben, den gewöhnlichen Phrasen entgegengesetzt zu denken und zu empfinden, und das führt zuweilen zu einer barocken, launenhaften Form, die noch unkünstlerischer ist, als jener phrasenhafte Dilettantismus. Statt die berechtigten Leidenschaften und Conflicte der wirklichen Welt, die von jedem richtig fühlenden Menschen ohne alle culturhistorischen oder pathologischen Vorstudien begriffen und mitempfunden werden, zum Gegenstand zu machen, suchen sie culturhistorische und psychische Abnormitäten auf.

Bis zur Revolution war die sittliche Grundanschauung im Wesentlichen eine gegebene, und die Charaktere, welche dagegen verstießen, erhielten augenblicklich im Urtheil des Publikums ihre richtige Stellung. Als der Verlauf dieser Revolution die Erwartungen täuschte, wurde man an seinen Idealen irre; man fing an zu analysiren, man bemühte sich, das Unrecht des Rechts und das Recht des Unrechts sophistisch zu begreifen. Daraus ging eine Empfindungsweise hervor, die sich selber nicht mehr verstand, eine Poesie, die in Contrasten lebte, und ein Glaube, der sich selber ironisirte. Heutzutage schafft sich jedes Individuum seine eigne Philosophie, seinen eignen Maßstab für das, was man thun und empfinden soll. Daraus ergiebt sich für den Dichter die Nothwendigkeit, gründlicher zu motiviren. Er kann gar keine Voraussetzungen machen, sondern

muß in jedem Charakterbild eine psychologische Totalität entwickeln. In diese Entwickelung verliert er sich dann so, daß er sich und uns in das Labyrinth der innern Welt verschließt, und sowohl die Aufmerksamkeit auf die Handlung verwirrt, als auch die Unmittelbarkeit des Producirens einbüßt. Die Dichter legen in ihre Charaktere so viele Intentionen hinein, daß sie darüber jenen Instinkt verlieren, der ihnen in jedem Augenblick mit untrüglicher Gewißheit sagt, wie ihre Figuren empfinden und wie sie sich benehmen müssen. Es geht ihnen, wie manchen neuern Portraitmalern, die in ihr Portrait soviel feine Charakterzüge aufnehmen, daß der eigentliche Charakter des Gesichts sich verwischt. — Sie behaupten ihren eignen Schöpfungen gegenüber die nämliche Skepsis und Ironie, die sie dem sittlichen Glauben entgegenbringen, und darum überzeugen sie nicht unmittelbar durch die Wahrheit ihres Lebens, sondern sie stellen an das Publikum die ungerechtfertigte Aufgabe, die Gestalten des Dichters in sich selber neu zu reproduciren und ihre Wahrheit durch Nachdenken und Ueberlegung zu erörtern.

Ganz Dilettant ist z. B. der dramatische Dichter, zu dem wir hier zuerst übergehen, und der nach dem herrschenden Zeitgeschmack fast überall falsch gewürdigt ist, **Christian Grabbe** (1801 — 1836). Gewöhnlich sucht man in ihm eine titanische, urgewaltige Kraft, die aber theils durch dissolutes Leben, theils durch Mangel an Bildung zu falschen Formen verführt sei. Das dissolute Leben lassen wir bei Seite, da wir nicht wissen können, wie weit dasselbe auf sein Talent eingewirkt hat. Wir finden dagegen bei ihm wenig poetische Kraft, d. h. wenig Fähigkeit, positiv zu schaffen, dagegen einen ziemlichen Reichthum an dilettantischer Bildung, einen raschen Blick für nicht uninteressante Gesichtspunkte. Er hat, abgesehen von einzelnen kleinen Genrebildern, nicht eine Scene geschrieben, in der sich eine bedeutende Naturkraft offenbarte; dagegen sind seine Entwürfe zuweilen nicht ohne Interesse. Nun verwechselt man aber in unserer Zeit einen solchen Entwurf, d. h. die Disposition eines Problems, mit der Composition, und doch kann nichts entgegengesetzter sein. Die letztere muß von innen heraus wachsen, der Stoff muß sich unter den Händen des Dichters zur idealen Form gestalten, und so etwas geschieht nur bei einer wirklich productiven Kraft, während beim Entwurf ein gebildeter Mann mit kritischem Scharf-

sinn und einiger Phantasie zuweilen leichter das Richtige trifft, als der naive Dichter.

Wir wollen von den ersten dramatischen Dichtungen Grabbe's (1827) absehen; sie liegen außerhalb aller Kritik. Vor Allen zeichnet sich das erste Stück dieser Reihe, „Herzog Gothland", durch eine Anhäufung sinnloser Greuel und durch eine schwülstige Sprache aus; auch das folgende Lustspiel mit dem sonderbaren Titel „Scherz, List, Ironie und tiefere Bedeutung", ist ein ganz merkwürdiges Product verfehlter Anstrengungen, eine komische Wirkung hervorzubringen. Der Dichter häuft alles Widersinnige und Verkehrte, dem er einmal in der Wirklichkeit begegnet ist, oder das ihm eine erhitzte Phantasie eingegeben hat, zusammen, und einzelne Einfälle frappiren in der That, aber man begreift dieses Behagen nicht, mit dem er sich ohne Ende in einen Wust von Abgeschmacktheiten vertieft. Die Neigung dazu ist in seiner späteren Entwickelung geblieben; noch im Jahre 1835 hat er die harmlose Geschichte von „Aschenbrödel" dadurch poetischer zu machen gesucht, daß er sie mit einer Reihe von Studentenwitzen und barocken literarischen Anspielungen würzte.

Die historischen Stücke, zu denen er später überging, vielleicht angeregt durch Immermann, der sich seiner sehr lebhaft annahm, weil er den verwandten Geist in ihm heraus erkannte, sind wenigstens zum großen Theil in einem gebildeten Styl geschrieben, und leiden nicht an jenen Atrocitäten. Dagegen macht sich in ihnen ein anderer Uebelstand fühlbar. Der Dichter sucht sich seine Helden nicht der Wirklichkeit gemäß in einer plastisch abgerundeten Gestalt zu vergegenwärtigen, sondern er malt sie sich nach der Reflexion aus, mit der eine spätere philosophische Auffassung der Geschichte ihren Werth und ihre Bedeutung analysirt hat. Das zeigt sich gleich in seiner ersten Tragödie „Friedrich Barbarossa" (1829). Die Motive der drei Hauptpersonen, des Kaisers, des Papstes und Heinrich des Löwen werden nicht aus ihrer Natur, nicht aus der Leidenschaft des Moments hergeleitet, sondern aus allgemeinen sittlichen Ideen, die nur leider sämmtlich anticipirt sind. Alle drei wetteifern durch geistreiche Redensarten über das Zeitbewußtsein, über den Beruf und die Bestimmung eines großen Mannes und dergleichen einander zu imponiren; dadurch wird aber eine kräftige Action, ein lebendiger Dialog unmöglich. — Außerdem finden wir sowohl in dem Munde der handelnden Personen, als in dem sie

umgebenden Chor, die beständige Neigung zu lyrischen Exclamationen und zu einer übertriebenen Bildersprache; die Helden reflectiren viel zu sehr über ihre Größe, als daß man an ihre wirkliche Größe glauben sollte, die doch in der Regel etwas Naives und Unmittelbares ist.

Unmittelbar an dieses erste Stück schloß sich die Fortsetzung „Kaiser Heinrich VI." (1830). Die Fehler sind meistens dieselben, es kommt noch der weitere dazu, daß die Handlung weit mehr aus einander fällt, und daß die Anhäufung von Episoden fast jeden Zusammenhang aufhebt. Dagegen liegt in der Anlage des Hauptcharakters eine wirklich poetische Intention, und der letzte Act, in dem diese Intention reiner hervortritt, macht trotz des demüthigenden Ausgangs einen dramatischen Eindruck; auch sind einige volksthümliche Figuren nicht schlecht geschildert. Ein sonderbarer Einfall ist die Erscheinung der weißen Frau, die Heinrich dem Löwen seinen nahen Tod verkündet: als er sich bei ihr erkundigt, wie es im Himmel aussieht, erwiedert sie ganz erschrocken: „ganz anders, anders droben, als du dir denkst, ich kann's, ich mag's, ich darf's nicht sagen, weh mir!" worauf sie verschwindet. — Das ist so ein Hinweis auf die Macht des Unbekannten, der trotz seiner materialistischen Wendung stark an die alte Romantik erinnert.

Vollständig verwildert ist das Drama: „Napoleon, oder die hundert Tage" (1831). Was sich ein Dichter eigentlich dabei denkt, ein Theaterstück zu schreiben, in welchem a u f d e r B ü h n e die ganze Schlacht von Waterloo dargestellt wird, wo ganze Batterien abgefeuert, ganze Regimenter zusammengeschossen, große Cavalleriemanöver ausgeführt werden, ist schwer zu sagen. — Grabbe bemüht sich nach allen Seiten hin gerecht zu sein, gegen Napoleon, gegen Blücher, Wellington, nur nicht gegen die Bourbons. Die eigentliche Begeisterung gilt natürlich dem französischen Helden, der aber sehr ungeschickt gezeichnet ist, wie denn überhaupt ein Plan gänzlich fehlt. Dagegen ist der alte Napoleonische Soldat, namentlich in der ersten Volksscene vortrefflich geschildert und einige sehr ergötzliche Einfälle kommen auch im Preußischen Lager vor.

„Hannibal" (1835) macht unter allen historischen Tragödien die größten Ansprüche. Eigentlich sind auch hier nur einige Scenen auf dem Markt von Carthago, sowie im Lager gelungen; die renommistischen Stellen sind diesmal stärker als je, man glaubt häufig, sich bereits bei Hebbel zu befinden; die Schilderung des

Triumvirats von Carthago, nach der Analogie des Venetianischen, sowie des römischen Staats, in welchem Cato, während die Carthager die Mauern von Rom stürmen, den Antrag stellt, Carthago zu zerstören, ihrer Uebertreibung wegen lächerlich; das Drama bemüht sich, eine große historische Perspective zu sammeln, es stellt daher die Zerstörung Numantia's (133) unmittelbar neben den Rückzug nach Capua (212), die Zerstörung Carthago's (146) vor Hannibal's Tod (183); das ist nur so Einzelnes, in ähnlichen Anachronismen geht es das ganze Stück durch.

„Die Hermannsschlacht" erschien erst nach des Dichters Tode. Sie ist gesucht realistisch, und geht darin weit über das weise Maß hinaus, das sich Kleist gesteckt hatte. Ein anderes Drama „Marius und Sulla" ist unvollendet geblieben, auch darin finden sich mannigfaltige Spuren, die auf Hebbel hindeuten, wie denn überhaupt dieser Dichter, trotz seiner bei weitem größern Befähigung, am meisten an Grabbe erinnert.

Zum Schluß erwähnen wir noch das eigenthümliche Stück „Don Juan und Faust" (1829), in welchem der Dichter durch Combination dieser beiden Ideale der romantischen Zeit, an welche nicht blos die Deutschen, sondern neuerdings auch die Franzosen, z. B. Alfred de Musset, ihr Talent verschwendet haben, den poetischen Eindruck zu erhöhen suchte. Man sieht hier recht, daß es nicht Erinnerungen aus dem wirklichen Leben, sondern Reminiscenzen aus früheren dichterischen Verarbeitungen waren, die unsere Epigonen inspirirten. Indem man noch Hamlet, den dritten jener problematischen Helden, die eigentlich nichts anderes ausdrückten, als die imaginäre Lösung eines unmöglichen Problems, hinzunahm, hat man sich allmälig einen zusammenhängenden, unheiligen Mythus des modernen Lebens gebildet, den wir, nach Scenen geordnet, hier mittheilen.

Erste Scene. Ein noch junger Cavalier sitzt an einer wohlbesetzten Tafel. Schwarzes Haar, blasses Gesicht, und jener Vampyrblick, dem kein Weib widerstehen kann, weil man tief hinabschaut, ohne einen Boden zu finden. Die Züge etwas schlaff und abgespannt, aber voll Geist, um den feinen Mund ein spöttisches Lächeln. Ein behender Bediente mit spitzbübischer Physiognomie ist um ihn beschäftigt, ein Trupp Musikanten spielt eine Menuet aus Figaro, tausend Kerzen verbreiten ein wunderbares Licht, fremdartige Blumen winden sich um die gothischen Fenster, ein paar anmuthige Phrynen bringen in das Stillleben des lucullischen Mahles die Beweglichkeit,

die ihm allein seinen cynischen Charakter nehmen kann. Der Cavalier spielt mit dem Degen, der sich in manchem Duell mit Blut gefärbt, und überblickt behaglich ein Register, in welchem die Portraits aller seiner „Opfer" gesammelt sind, der blonden, braunen u. s. w., die er verführt und dann im Stich gelassen. Das Register nimmt die ganze Wand ein, der Portraits sind 3—4000. Ein Haufe Bauern, denen er ihre Liebsten abspenstig gemacht, hat ihn erschlagen wollen, er ist entkommen, hat im Uebermuth noch die Statue, die als Denkmal eines von ihm Getödteten aufgerichtet war, zu Tisch eingeladen und will nun ruhig essen. Er wird gestört. Zuerst eine verlassene Geliebte, die seine Knie umfaßt und ihn beschwört, er solle seinen ruchlosen Wandel aufgeben. Dann jener steinerne Gast, den er eingeladen, und der ihn im Namen des Himmels in ernsten Posaunentönen bedroht, wenn er sich nicht bessern will. Schauderhaft, aber ich bleibe doch liederlich! Endlich der Gottseibeiuns, der im Feuerregen herniederstürzt und den frevelhaften Spötter in die Hölle nimmt. —

Zweite Scene. Die Nämlichen, Don Juan und Sganarelle, im Begriff, auf den Blocksberg zu klettern. Es ist die Walpurgisnacht, im wüsten Getümmel braust ein Hexenhaufe an ihnen vorüber, sich in dem teuflischen Sabbat zu berauschen. Der Teufel hält Cour, von Norden, Süden, Osten und Westen strömen die Züge seiner Gläubigen wie Geier durch die Luft, ihn anzubeten. Wie kommen jene beiden in eine so schlechte Gesellschaft? Don Juan will sich zerstreuen und nebenbei dem Blutbann aus dem Wege gehen, er hat eben ein neues „Opfer" im Stich gelassen, ein liebes Kind, mit dem er so lange über Gott, Liebe, die Blumen und Sterne philosophirt, bis dieses platonische Treiben das gewöhnliche Ende nahm. Gretchens Bruder, der ihre Ehre rächen wollte, ist von Don Juan getödtet, ihre Mutter ist vor Gram gestorben, ihr Kind hat sie in's Wasser geworfen und erwartet nun im Kerker, vom Wahnsinn ergriffen, den Spruch des Gerichts. Don Juan sieht noch ebenso jung aus, wie in der vorigen Scene, er hat noch das nämliche Gesicht mit dem Vampyrblick, aber seine Jugend ist diesmal eine Hexerei, er hat schon früher lange gelebt, Theologie, Medicin, Jurisprudenz, die alten und neuen Sprachen studirt und sich überzeugt, daß er damit doch nichts wisse, daß man überhaupt nichts wissen könne. Er hat also seine anatomischen Präparate, seine Retorten und vergilbten Pergamente, seine Käfersammlungen

und phrenologischen Schädel, kurz den ganzen Apparat seines Wissens, die Trümmer der realen Welt, die seine Phantasie zerschlagen, der einen Hälfte seines Wesens, dem gelehrten Wagner, zurückgelassen, die andere Hälfte setzt sich auf den Zaubermantel der absoluten Phantasie und wandert durch alle Welten herum, Ein Bild im Herzen, das ein Zauberspiegel ihm gezeigt: die schöne Helena von Griechenland, das Weib an sich, zugleich blond und braun, mit frommen blauen und schelmisch schwarzen Augen, mit sinniger Blässe und strahlender Gesundheit, voller Geist und naiv wie ein Kind, das Weib, mit einem Wort, das zugleich Jungfrau und Mutter ist. Dieses Weib will er ganz genießen, wie er die Wahrheit ganz sehen will: die Knospe soll in demselben Moment als entwickelte Blume, der Keim als tausendjähriger Baum erscheinen; jedes einzelne Ding soll sich den lügenhaften Einflüssen der Sonne, des Lichtes und der Wärme, sowie der Abhängigkeit von Erde und Wasser entziehen, und doch leben. Natürlich wird er nie befriedigt werden, und als er daher dem Teufel seine Seele verschrieb, hat er die Bedingung gesetzt, er wolle ihm erst dann angehören, wenn er einen Augenblick fände, in welchem er Alles auf einmal sei, Alles auf einmal thue, Alles auf einmal genieße. Der Augenblick wird nicht kommen, denn die Blonde ist nicht braun, die Blasse nicht roth, die Jungfrau hat nicht das Interessante der Mutter, die Mutter nicht das Frische der Jungfrau. Im Genuß empfindet er nicht die Ruhe des Schlafs, im Schlaf genießt er nicht das Selbstbewußtsein. So wird er die Lust der Unzufriedenheit, dieses stolze Bewußtsein eines Verlangens, dem der Augenblick nie gerecht wird, so lange büßen können, bis die Stunde kommt, wo tausend Seelen in einem mathematischen Punkt Fandango tanzen. Bis dahin wird er sich mit seinem Gefährten unterhalten, der beiläufig noch älter ist, als er, älter, als Methusalem, so alt als der liebe Gott, in dessen Schatten er ruhte, als die Welt geschaffen wurde; der närrische Geist des Widerspruchs, der immer fragt, warum ist 2 mal 2 blos 4, und nicht zugleich auch 5, oder wozu wird man geboren, wenn man doch sterben muß u. s. w., und der eine kindische Freude daran hat, wenn der liebe Gott ihm nichts zu sagen weiß, als dieses: Ein Narr kann mehr fragen, als tausend Weise antworten. Der einzige Unterschied zwischen den beiden Freunden und Verbündeten ist der, daß der eine sein Ideal — eben jene Frage des

Narren — als sein Recht, und daher sein Schicksal, keine Antwort zu erhalten, als seine tragische Bestimmung betrachtet.

Die Scene hat keinen Schluß, denn die Variationen jener Frage sind unendlich. Die beiden Reisenden sind bloße Zugvögel.

Was weben die dort am Rabenstein? —
Weiß nicht, was sie schaffen und treiben. —
Schweben auf, schweben ab, neigen sich, beugen sich. —
Eine Hexenzunft. —
Vorbei! Vorbei! —

Dritte Scene. Wir sind in einem Kirchhof. Sganarelle oder Mephistopheles schaufelt in einem offenen Grabe, spielt mit den Schädeln, die er aufwirft, und singt dazu ein lustiges Schelmenlied. Faust steht vor ihm, betrachtet die Gebeine und philosophirt darüber, ob wohl Alexander's Schädel auch so riechen mag. Hier ist endlich ein Feld, auf dem seine Melancholie sich weiden kann. Am Weibe hat er keine Lust mehr, denn seine Phantasie, die nicht den Augenblick, d. h. nicht die Realität, sondern das zeitlose Sein zu umspannen strebt, malt ihm die kommenden Runzeln unter der frischen Wange, malt ihm die Todtenwürmer, die einst an ihr zehren werden. Das Wissen hat seinen Gegenstand verloren, denn es giebt nichts Ewiges; was man wirklich nennt, ist ja nur ein Wechsel von Erscheinungen. Man fordert ihn auf, zu handeln; das Gewissen stellt sich ihm als mahnendes Gespenst gegenüber, auch die eigene Unruhe treibt ihn. Aber wozu handeln? Recht und Unrecht erzeugt zuerst der Gedanke, und den Gedanken stört eine unruhige Fliege in seinem Weg. Wozu handeln? Es nimmt ja Alles zuletzt ein gleiches Ende, und auch nur das Nächste mit Sicherheit zu berechnen, reicht keine Weisheit aus. Er hat keine Freude am Leben, weil ihm der Glaube an seine Realität fehlt. Nur Eines steht ihm fest, er muß daran glauben, weil er es fürchtet — der Tod. Der Tod ist das einzig Gewisse, und dieses Einzige verschließt sich dem Verständniß. Das Nichtsein, die wahre Realität ist unbegreiflich.

Und nun die Welt, die nach Freuden jagt, die in unverdrossener Arbeit, mit Noth und Sorge sich Werke schafft, die doch vergehen müssen! welche liebt, wo sie doch nur Traumgestalten, Einbildungen sich gegenüber findet! Diese Narrenwelt wirbelt in einem wüsten Kreise um seine Sinne, er sieht wunderbare Gestalten, einen Sarg, in dem seine Geliebte liegt, die seinetwegen wahnsinnig geworden ist und sich ertränkt hat, Brüder, die ihren Schmerz um

ihren Tod in wüsten Bildern auszumalen suchen; er wird mit angesteckt, er überbietet die Bilder, seine Phantasie wird rege; man treibt ihn zu handeln, er schwärmt sich in Pläne hinein, die aber nur so lange aushalten, als die persönliche Gefahr ihn stachelt; zuletzt trifft ihn im Spiel ein vergifteter Degenstoß, er greift noch rasch nach dem Schwert und tödtet seine Mörder. Die ganze Familie kommt in das Haus des alten Maulwurfs, des ironischen Mephistopheles, der seine Schelmenliedchen dazu singen wird, wie er es über Yorik's Schädel trillerte — — —

Wo ist die Quelle dieser Blasirtheit? d. h. dieses Gefühls von dem unendlichen Contrast zwischen dem, was der Geist wollen kann, und dem, was die Wirklichkeit ihm bietet. — Das Alterthum kannte sie nicht, weil es fromm war, weil es das Individuum herabdrückte, weil es die Kraft mit dem Maß, der Grenze der Kraft, identificirte, weil ihm die gesammte Natur in ihrer Nothwendigkeit höher stand, als das einzelne Herz in seinen wechselnden Stimmungen, weil es nur Bestimmtes wollte, suchte, fragte, und daher nur einen endlichen Schmerz empfinden konnte, nicht den wüsten Traum des sogenannten Weltschmerzes, weil es die Götter, d. h. die Weltmacht ehrte, auch wo es sie nicht verstand.

Als aber die Lehre aufgestellt wurde, daß der Mensch, d. h. der Einzelne, der Mittelpunkt sei, um den die Welt, vorsehend und versuchend, sich drehe, da wurde es möglich, daß die Unendlichkeit der sogenannten geistigen Ansprüche im Contrast mit der Bestimmtheit und also Endlichkeit der Welt zu jenem kranken Glauben führte, die Welt mit ihrem Gesetz sei ein Reich der Lüge.

So lange die Menschen beim Glauben blieben, verlegten sie die Erfüllung ihrer maßlosen und widersprechenden Wünsche in's Jenseits und quälten sich damit ab, den Widerspruch derselben, die Natur, im eignen Fleisch zu verfolgen. Sie fanden die Befriedigung ihres Selbstgefühls in einer grenzenlosen Demüthigung, sie traten ihre irdischen Freuden, ihren irdischen Verstand, ihre irdische Neigung in den Koth, nur um ihrer eigentlichen Bestimmung durch den Contrast ein glänzendes Relief zu geben. Wie ein Wurm wand sich der Mensch im Staube vor seinem Gott und rechtete doch mit ihm in seinen Werken, quälte ihn mit den leidenschaftlichen Forderungen seiner Sehnsucht; der maßlose Genuß sollte für die Ewigkeit erkauft werden durch maßloses Leiden.

Als die Wissenschaft dem Jenseits einen Raum nach dem andern streitig machte, als der Himmel sich ganz in dunkle Ferne verlor, blieb die Maßlosigkeit der Ansprüche und der Einbildungen, und folglich die Verachtung der Wirklichkeit, die ihnen nicht gerecht wurde.

Indem sich der Einzelne für den Mittelpunkt der Welt ansieht, ist ihm ideal, was er in sich zu finden vermeint, als Wunsch, als Frage, als Stimmung; vor der Realität als solcher hat er keine Ehrfurcht, er haßt die Natur, weil sie sich seinen Launen nicht preisgiebt, und eben darum auch die Gesellschaft. Aber gerade in dieser Isolirtheit ist er selber das Gegentheil des Ideals: er ist böse, er ist unfrei und — er ist albern. Eine bittere Wahrheit, die wir dieser anspruchsvollen Charaktermaske nicht verschweigen können. Das Jahrhundert der Reformation erfand jene drei Masken, die Sturmperiode dichtete sie aus, die Romantik rundete sie zu einer Doctrin ab. Don Juan ist unter ihnen die handgreiflichste: der raffinirte Egoismus und die Nichtachtung sittlicher Schranken, der Cultus der schlechten Persönlichkeit, das unruhige Sinnen und Trachten, sich in jedem Augenblick in werthloser Lust zu befriedigen. Je werthloser die Beschäftigung ist, in der man sich zu genügen pflegt, d. h. je weniger allgemein menschlichen Inhalt sie bietet, desto raffinirter wird der Egoismus, d. h. die Sonderung der persönlichen Interessen von den allgemeinen der Gesellschaft: ein sicheres Zeichen von der Fäulniß der Gesellschaft, die eben darin besteht, daß der Einzelne sich nicht mehr innerhalb der Gesellschaft realisiren mag. Die Zeiten eines Nero, einer Messaline, eines Heliogabal sind darum so reich an praktischen Don Juans, weil aller praktische Verstand aufgehört hatte. Wer das Mittel in Händen hatte, kam in der Unruhe seiner Gelüste auf die wahnsinnigsten Einfälle, er ließ sich ein Gericht Pfauenzungen kochen, oder er ließ tausend Sclaven von wilden Bestien zerreißen, um seine abgestumpften Sinne zu kitzeln, oder er zündete, um ein recht kolossales Schauspiel zu haben, die Stadt der Cäsaren an. Wer die Mittel nicht hatte, ersetzte den wirklichen Genuß durch phantastischen, wozu übrigens auch der Mächtigste zuletzt kommen mußte, weil ihm endlich zur Lust die physische Befähigung abging. Schon jene Hinrichtungen sind eigentlich ein blos phantastischer eingebildeter Genuß. —

Die Irrfahrten des überspannten Idealismus haben denselben Ausgang, wie die des überspannten Materialismus. Der Ueberfüllung mit Phantasien folgt ein noch größerer Ekel, als dem materiellen Rausch, denn sie stumpft schneller ab, und je rascher die Illusionen auf einander folgen, welche die Enttäuschung nothwendig mit sich führen, weil sie ihrer Natur nach gegenstandlos sind, desto mehr höhlt sich die Kraft aus, zu glauben und zu lieben. Wer die Welt verachtet, weil sie seinen Idealen nicht entspricht, wird sehr bald diesen Idealen gegenüber dies nämliche Gefühl haben, weil ihnen keine Welt entspricht, und wird zuletzt nur noch vor etwas Hochachtung empfinden, vor der eigenen Ironie, die sich über Welt und Ideal gleichmäßig hinwegsetzt. Faust endigt im Mephistopheles, wie ja auch dieser Schalk vor grauen Jahren ein überspannter Idealist war, als er noch Lucifer hieß. Frivolität ist häufig nur der Ausfluß ungesunder und daher getäuschter Sentimentalität: die kritische Kälte, welche der schöpferischen Gluth eine Form zu geben bestimmt war, macht sich denn nachträglich in einem unfruchtbaren Sprühregen geltend. Sentimentalität ist immer ein Mangel an Gestaltungskraft, daher die vielen incommensurabeln Faustinen, Lelien, Wally's, die nie die Kraft haben, etwas Bestimmtes zu wollen, etwas Bestimmtes zu denken, selbst etwas Bestimmtes zu fühlen. Die Intensivität zur Empfindung ist nur scheinbar, denn sie ist stofflos; ihre vermeintliche Kraft liegt nur in dem Mangel an Widerstand, in dem wissentlichen aber naiven Ignoriren aller Schranken. Ihre Ideale entspringen nicht aus der Kraft der Liebe, sondern aus dem Gefühl der Schwäche und aus dem Haß des Vollkommenen; sie glauben nur darum an Gott, d. h. an die ideale Auflösung aller Widersprüche, um ihn in der Welt nicht zu finden und nach Herzenslust blasphemiren zu können.

Was Jahrtausende an Kenntnissen aufgespeichert, strömt in roher, barbarischer Fülle zusammen, tausend Antworten, ehe man fragt, und wenn man zur Frage kommt, ist man durch das beständige Recipiren so abgestumpft, daß man zu träge ist, eine Antwort zu suchen. Faust versichert uns, er habe sämmtliche Wissenschaften studirt, und sei zu dem Resultat gekommen, man könne nichts wissen, was wesentlich zur Förderung der Menschheit beitrage. Diese Skepsis ist in der Regel das Resultat eines universell unruhigen Studiums, das mehr in die Breite als in die Tiefe geht. Uns geht es mit Faust wie mit Don Juan, wir glauben an seine Gelehrsam-

keit nicht. Wer die mathematisch-physikalischen Wissenschaften studirt, durch eigene Forschung gefördert und in ihrer Anwendung aufs Leben verfolgt hat, der ist nicht recht bei Sinnen, wenn er behauptet, er wisse nichts. Wie aber Faust studirt hat, darüber giebt uns seine Thätigkeit als Arzt ein Zeugniß: er hat äußerlich gelernt, und er hat naturphilosophisch phantasirt, so bleibt ihm als Resultat nur der mephistophelische Witz.

Der mephistophelische Witz ist das charakteristische Kennzeichen des Dichters, zu dem wir jetzt übergehen, der in der Tendenz Grabbe sehr nahe kommt, der aber an Talent, so weit wir es nach seiner kurzen Laufbahn ermessen können, ihm bedeutend überlegen ist: Georg Büchner. Im Jahr 1835 erschien von dem noch unbekannten Dichter ein Trauerspiel: Danton's Tod. Gutzkow führte es durch eine günstige Recension ein, und das junge Deutschland wetteiferte, in Büchner den Propheten einer neuen Zeit zu verkünden. Der frühzeitige Tod Büchner's in Zürich, im Februar 1837, in Folge eines Nervenfiebers, schnitt diese Hoffnungen ab. Er war erst 24 Jahr alt, und hatte sich eben in Zürich als Privatdocent der Naturwissenschaften habilitirt, nachdem zwei Jahre vorher seine Studien in Gießen durch demagogische Versuche und Hindernisse unterbrochen waren.

Außer „Danton's Tod" enthält die Sammlung seiner Werke das Lustspiel Leonce und Lena, ein Novellenfragment und verschiedene Briefe. Das Novellenfragment behandelt das Schicksal des unglücklichen Dichters Lenz, des Jugendfreundes von Goethe, auf welchen Tieck einige Jahre vorher (1828) durch die Ausgabe seiner dramatischen Schriften das Publikum aufmerksam gemacht hatte. Büchner ehrte in ihm den Geistesverwandten. Das Fragment — wenn es anders so genannt werden kann, da es eigentlich eine vollständig abgeschlossene Erzählung enthält, beginnt mit einer Fußpartie, auf welcher der Dichter schon fast ganz wahnsinnig ist, und schließt mit dem vollen Wahnsinn. Wir setzen den Anfang her.

Am 20. ging Lenz durch's Gebirg. Die Gipfel und hohen Bergflächen im Schnee, die Thäler hinunter grünes Gestein, grüne Flächen, Felsen und Tannen. Es war naßkalt, das Wasser rieselte die Felsen hinunter und sprang über den Weg. Die Aeste der Tannen hingen schwer herab in die feuchte Luft. Am Himmel zogen grüne Wolken, aber Alles so dicht, und

dann dampfte der Nebel herauf und strich schwer und feucht durch das Gesträuch, so kurz, so plump. Er ging gleichgültig weiter, es lag ihm nichts am Weg, bald auf- bald abwärts. Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopfe gehen konnte. Anfangs drängte es ihm in der Brust, wenn das Gestein so wegsprang, der grüne Wald sich unter ihm schüttelte, und der Nebel die Formen bald verschlang, bald die gewaltigen Glieder halb enthüllte; es drängte in ihm, er suchte nach etwas, wie nach verlornen Träumen, aber er fand nichts u. s. w.

Wenn das schon auf der ersten Seite so geht, so kann man sich vorstellen, wie bei gesteigertem Fieber die Empfindungen und Einfälle in buntem Wechsel sich drängen. Ueberhaupt ist wohl jeder Versuch, den Wahnsinn darzustellen, wenn er etwas mehr sein soll, als das deutlich erkannte Resultat eines tragischen Schicksals, eine unkünstlerische Aufgabe, denn die Willkür der Erfindung hat einen unermeßlichen Spielraum, sie kann nie fehl gehen, weil es für den Widersinn kein Maß giebt; sie bringt es aber auch nie zur Totalität, denn die hervorzurufenden Stimmungen contrastiren so gewaltsam mit einander, daß ein lebendiger Eindruck nicht möglich ist. Ueber das Widersinnige müssen wir lachen, und doch schaudert es uns vor diesem unheimlichen Selbstverlust des Geistes. Am schlimmsten ist es, wenn sich der Dichter so in die zerrissene Seele seines Gegenstandes versetzt, daß sich ihm selber die Welt im Fiebertraum dreht. Das ist hier der Fall. Es hängt das mit einer falschen ästhetischen Ansicht zusammen, die wir nicht genug bekämpfen können.

„Die höchste Aufgabe des Dichters, sagt Büchner in einer Selbstrecension, ist, der Geschichte, wie sie sich wirklich begeben, so nahe als möglich zu kommen. Sein Buch darf weder sittlicher noch unsittlicher sein, als die Geschichte selbst.... Der Dichter ist kein Lehrer der Moral, er erfindet und schafft Gestalten, er macht vergangene Zeiten wieder aufleben, und die Leute mögen dann daraus lernen, so gut wie aus dem Studium der Geschichte und der Beobachtung dessen, was im menschlichen Leben um sie herum vorgeht.... Sonst müßte man über einen Gott Zeter schreien, der eine Welt erschaffen, worauf so viele Liederlichkeiten vorfallen. Wenn man mir sagen wollte, der Dichter müsse die Welt nicht zeigen wie sie ist, sondern wie sie sein sollte, so antworte ich, daß ich es nicht besser machen will, als der liebe Gott, der die Welt gewiß gemacht hat, wie sie sein soll. Was die sogenannten Idealdichter anbetrifft, so finde ich, daß sie fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affectirtem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben, deren Leid und Freude mich mitempfindend macht, und deren Thun und Handeln mir Abscheu oder Bewunderung einflößt. Mit einem Wort, ich halte viel auf Goethe und Shakspeare, aber sehr wenig auf Schiller."

Der Einwand, daß Gott doch wohl gewußt haben müsse, was er schuf, reicht nicht aus, denn für Gott ist die Welt Totalität, in der ein Unvollkommenes das andere ergänzt. Der Dichter aber, der nur ein Fragment der Welt darstellt, kann sich mit dem Unvollkommenen der Empirie nicht begnügen. Wenn die Dichtung ein Duplicat des Wirklichen gäbe, so wüßte man nicht, wozu sie da wäre. Sie soll erheben, erschüttern, ergötzen; das kann sie nur durch Ideale. Freilich leisten Marionetten mit himmelblauen Nasen diese Wirkung nicht; darum eben sind sie keine Ideale. Das bloße Wirkliche, die gemeine Empirie, ist zu elend, um die Seele dauernd zu erregen. — Uebrigens ist dem Dichter auch nicht möglich, einen bloßen Abklatsch des Wirklichen zu geben; er muß idealisiren, er mag wollen oder nicht, und wenn er nicht nach der göttlichen Seite hin idealisirt, so idealisirt er nach der teuflischen, wie die ganze neue Romantik.

Wenn auch Büchner über Lenz die gewissenhaftesten Studien gemacht hat, um in der Schilderung seines Wahnsinns so naturgetreu als möglich zu sein, so ist dieses Studium doch nur Nebensache; Lenz ist ihm nicht blos Gegenstand, sondern ein Spiegelbild der eignen Stimmung, welche zugleich die der Zeit war. Die stofflose Traurigkeit der damaligen Poesie, jenes zitternde Behagen an dem absoluten Nichts, das sich träumerisch in die Nachtseiten der Natur vertiefte, um in dem süßen Schauder der allgemeinen Auflösung das quälende Gefühl eines zwecklosen Daseins zu verbergen, verleiht jener seltsamen Dichtung die durchsichtige Blässe und das hektische Roth, das nicht ohne einen gewissen Reiz ist. Mit der Schärfe eines krankhaft erregten Nervensystems ist die Reihenfolge der Seelenzustände in Rapport zu den entsprechenden Stimmungen der Natur gesetzt, und wir müssen das Talent, welches an einen unglückseligen Gegenstand verschwendet ist, im höchsten Grade anerkennen.

Das Lustspiel Leonce und Lena ist unter Tieck'schem Einfluß geschrieben. Leonore ist Prinz Zerbino, König Peter ist König Gottlieb, auch die Nebenfiguren sind entlehnt. — Lenz war ein Wahnsinniger, Leonce leidet an der Modekrankheit des Spleens und der Blasirtheit.

„Ich habe alle Hände voll zu thun. Ich weiß mir vor Arbeit nicht zu helfen. Sehen Sie, erst habe ich auf den Stein 365 Mal zu spucken" u. s. w. — „Was die Leute nicht Alles aus Langeweile treiben! Sie studiren aus Langeweile, sie beten aus Langeweile, sie verlieben, verheirathen

und vermehren sich aus Langeweile und sterben endlich aus Langeweile, und — das ist der Humor davon — Alles mit den wichtigsten Gesichtern, ohne zu merken, warum? Alle diese Helden, diese Genies, diese Dummköpfe, diese Sünder, diese Familienväter sind im Grunde nichts als raffinirte Müßiggänger. Warum muß ich es gerade wissen? Warum kann ich nur nicht wichtig werden und der armen Puppe einen Rock anziehen und einen Regenschirm in die Hand geben, daß sie sehr rechtlich und sehr nützlich und sehr moralisch würde?" — „Meine Herren, wißt ihr auch, was Caligula und Nero waren? Ich weiß es. — Mein Leben gähnt mich an, wie ein großer weißer Bogen Papier, den ich vollschreiben soll, aber ich bringe keinen Buchstaben heraus. Mein Kopf ist ein leerer Tanzsaal, einige verwelkte Rosen und zerknitterte Bänder auf dem Boden, geborstene Violinen in der Ecke, die letzten Tänzer haben die Masken abgenommen und sehen mit todtmüden Augen einander an. O ich kenne mich, ich weiß, was ich in einer Viertelstunde, was ich in acht Tagen, was ich in einem Jahre denken und träumen werde. Gott, was habe ich denn verbrochen, daß du mich, wie einen Schulknaben, meine Lection so oft hersagen läßt?" — Nach diesen Stimmungen hat er sich auch das Ideal eines Frauenzimmers gebildet. „Unendlich schön und unendlich geistlos. Ein köstlicher Contrast: diese himmlisch stupiden Augen, dieser göttlich einfältige Mund, dieses schafnasige griechische Profil, dieser geistige Tod in diesem geistigen Leib." — Als er dies Ideal gefunden, will er im höchsten Augenblick in's Wasser springen; der Hanswurst hält ihn ab. „Mensch, du hast mich um den schönsten Selbstmord gebracht. Ich werde in meinem Leben keinen so vorzüglichen Augenblick dazu finden, und das Wetter ist vortrefflich. Jetzt bin ich schon aus der Stimmung. Der Kerl hat mir mit seiner gelben Weste und seinen himmelblauen Hosen Alles verdorben." — Endlich heirathet er, und das goldene Zeitalter beginnt: „Es wird ein Decret erlassen, daß, wer sich Schwielen an die Hände schafft, criminalistisch strafbar ist; daß Jeder, der sich rühmt, sein Brod im Schweiße seines Angesichts zu essen, für verrückt und der menschlichen Gesellschaft gefährlich erklärt wird; und dann legen wir uns in den Schatten und bitten Gott um Makronen, Melonen und Feigen, um musikalische Kehlen, classische Leiber und eine kommende Religion!" — —

Es ist der Geist des alten Hamlet, der in diesen frostigen Späßen sein Wesen treibt. Wir Deutschen haben für dies unheimliche Bild stets die wunderlichsten Sympathien gehegt. Wir schwärmten unsere eigne stofflose Unendlichkeit an; wir wiegten uns mit einer gewissen schadenfrohen Selbstzufriedenheit in diesem gemischten Gefühl der Größe und Erbärmlichkeit. Aus Hamlet lernten wir, mit unserm eignen Schatten zu kokettiren. Wir berauschten uns an dem Wahnsinn dieser glaubenlosen Welt, die von dem Geist nichts wissen will und daher überall Gespenster sieht. Wir waren hochmüthig in unserm Nichts und bildeten uns etwas darauf ein, in

sophistischer Freiheit mit diesem Erdball und seinen Mächten spielen zu können, deren Quelle wir nirgend anders sahen, als in unseren eigenen Gedanken. Es ist ein Spiel der Freiheit, mit dem unheimlichen Abgrund des eignen Innern zu scherzen, und darum angenehm; aber auch gefährlich. Denn wie die Realität sich in Visionen verliert, so bemächtigen sich die Visionen der Wirklichkeit. Wo das Leben zu einem bloßen Schein herabsinkt, wird es ein Reich des Bösen. Das zeigt sich sogleich, sobald wir aus der träumerischen Phantastik in das Gebiet des realen geschichtlichen Lebens übergeben.

Gutzkow hat ungefähr gleichzeitig (1835) in seinem Nero den Leonce geschildert, dem das Schicksal einer Welt in die Hände gegeben ist. Aber Nero hat durch seine Ferne noch immer eine phantastische Färbung; im Danton hat Büchner denselben Charakter in sehr bestimmte, bewegte Verhältnisse gesetzt. Danton spricht und benimmt sich gerade wie Leonce, aber es wird uns viel unheimlicher dabei, denn wir fühlen Leben und Zusammetzhang heraus.

Was dieses Drama im Allgemeinen betrifft, so widerstrebt es nach der damals bei geistreichen Leuten als Katechismus anerkannten Tieck'schen Marotte allen Gesetzen der Kunst. Es enthält eine Menge episodischer Figuren und Handlungen, die weder zum Verständniß des Ganzen etwas beitragen, noch an sich einen selbstständigen Werth beanspruchen dürfen. Die einzelnen Scenen sind lose aneinander gefädelt, der Ausgang ist ein vollkommen leerer, ja verrückter. Ueberhaupt ist Danton's Tod kein dramatischer Abschluß. Der Wendepunkt der Revolution war vielmehr der 9. Thermidor. Danton's Tod ist nur die wesentliche und nothwendige Einleitung zu Robespierre's Fall. Auch die beiden Charaktere bestehen nur durch ihren gegenseitigen Contrast. Erst wenn wir sehen, wie selbst die kräftigsten Naturen durch den Schwindel der Revolution aus ihren Fugen gerückt werden, können wir für die mesquine Erscheinung der beschränkten „Tugend", die wenigstens fest bleibt, eine wenn auch nur relative Theilnahme empfinden; und erst wenn wir das Grauen über die Irrwege, zu welchen der kalte Fanatismus des Verstandes verleitet, in seiner Tiefe gefaßt haben, können wir der verbrecherischen Leidenschaft, in der doch wenigstens ein Rest von natürlichem Gefühl geblieben ist, unser Mitleid schenken. Danton's Tod an sich bringt noch nicht jene sittliche Sühne hervor, die sich nur aus dem vollständigsten Untergang der „ersten Lüge" in ihrer

reinsten Form entwickeln kann. — In der Schilderung der Zeit, die eigentlich bei einem solchen Sujet das Schwerste ist, weil das unbetheiligte Publikum die wahnsinnigen Redeformen und die abnorme Handlungsweise, die nur aus einem bereits Jahre fortdauernden Fieber zu begreifen ist, ohne weitere Vorbereitung als Ordnung des Tages, ja die wüstesten Gedanken, die vollständige Umkehr aller sittlichen Begriffe als die Sprache der öffentlichen Meinung anerkennen soll, hat es sich Büchner leicht gemacht, ungefähr wie Goethe im Götz; er excerpirt die Quellen, aber bei dem unendlich viel schwierigern Material mit weniger Geschick. Mit Ausnahme von Danton sind alle Figuren Mosaikarbeit.

Aber Danton ist eine wirkliche Gestalt von Fleisch und Blut, ein Hamlet mit einer Vorgeschichte, und das ist ein wesentlicher Fortschritt. Er hat sich im Vollgefühl seiner Kraft in die Revolution eingelassen, aber das Blut, das er selber und Andere vergossen, hat ihm Ekel gemacht; er sucht sich in sinnlichen Ausschweifungen zu betäuben, aber die Stimme seines Gewissens läßt sich immer von Neuem hören; er hofft mitunter, daß mit dem Tode Alles zu Ende sein wird, und doch scheut er wieder den Tod, und doch ist er wieder zu schlaff, einen Schritt zu thun, um seinem Verderben zu entgehen.

„Das ist sehr langweilig", sagte er zu Camille, als dieser ihn treibt, „immer das Hemd zuerst und dann die Hosen darüber zu ziehen und des Abends in's Bett und des Morgens wieder heraus zu kriechen, und einen Fuß immer so vor den andern zu setzen, daß gar kein Absehen, wie es anders werden soll. Das ist sehr traurig, und daß Millionen es schon so gemacht haben, und daß Millionen es wieder so machen werden, und daß wir noch obendrein aus zwei Hälften bestehen, die beide das Nämliche thun, so daß Alles doppelt geschieht, das ist sehr traurig." — Das ist ganz Leonce. Du sprichst in einem sehr kindischen Tone, bemerkt Camille. — „Sterbende werden kindisch . . . Es war mir zuletzt langweilig, immer im nämlichen Rocke herumzulaufen und die nämlichen Falten zu ziehen. Das ist erbärmlich, so ein armseliges Instrument zu sein, auf dem die Saite immer nur einen Ton angiebt. Ich wollte mir's bequem machen. Ich hab' es erreicht, die Revolution setzt mich in Ruhe, aber auf andere Weise, als ich dachte." — Und Frankreich bleibt seinen Henkern? — „Was liegt daran? Die Leute befinden sich ganz wohl dabei! Sie haben Unglück; kann man mehr verlangen, um gerührt, edel, tugendhaft oder witzig zu sein, oder um überhaupt keine Langeweile zu haben? Ob sie nun an der Guillotine oder am Fieber oder am Alter sterben! Es ist noch vorzuziehen, sie treten mit gelenken Gliedern hinter die Coulissen und können im Abgehen noch hübsch gesticuliren und die Zuschauer klatschen hören." — Endlich kurz vor seinem Tode: —

Was willst du denn? — „Ruhe". — Die ist in Gott. — „Im Nichts . . . Aber Etwas kann nicht zu Nichts werden! Und ich bin Etwas, das ist der Jammer! Die Schöpfung hat sich so breit gemacht, da ist nichts leer. Alles voll Gewimmels. Das Nichts hat sich ermordet, die Schöpfung ist seine Wunde, wir sind seine Blutstropfen, die Welt das Grab, worin es verfault" u. s. w.

Wäre diesem Blasirten gegenüber die selbstgewisse „Tugend" der Fanatiker in scharfem Lichte dargestellt, so wäre der Contrast gewiß sehr poetisch. Aber Büchner zersetzt mit dem Scheidewasser seines Skepticismus auch die härtesten Gestalten. Selbst Robespierre sieht Gespenster, wenn er allein ist. —

Es ist lächerlich, wie meine Gedanken einander beaufsichtigen.... Ich weiß nicht, was in mir das Andere belügt. — — Die Nacht schnarcht über der Erde und wälzt sich im wüsten Traum. Gedanken, Wünsche, kaum geahnt, wirr und gestaltlos, die scheu vor des Tages Licht sich verkrochen, empfangen jetzt Form und Gewand und stehlen sich in das stille Haus des Traumes. Sie öffnen die Thüren, sie sehen aus den Fenstern, sie werden halbwegs Fleisch, die Glieder strecken sich im Schlaf, die Lippen murmeln. — Und ist nicht unser Wachen ein hellerer Traum, sind wir nicht Nachtwandler u. s. w.... Die Sünde ist im Gedanken. —

Das ist zu fein subtilisirt für die dramatische Gestalt, obgleich an sich psychologisch nicht unwahr. Auf jeden Unbefangenen macht das Drama den Eindruck, daß die Revolution etwas Entsetzliches und Verabscheuungswürdiges sei. Auch in Büchner's Briefen an seine Braut, die gerade in dieser Zeit sehr trübe sind, spricht sich dieser Eindruck aus.

„Ich studirte die Geschichte der Revolution. Ich fühlte mich wie zernichtet unter dem gräßlichen Fatalismus der Geschichte. Ich finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, Allen und Keinem verliehen. Der Einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich. — Ich gewöhnte mein Auge an's Blut. Aber ich bin kein Guillotinemesser. Das muß ist eins von den Verdammungsworten, womit der Mensch getauft worden. Der Ausspruch: es muß ja Aergerniß kommen, aber wehe dem, durch dem es kommt, ist schauderhaft. Ich mag dem Gedanken nicht weiter nachgehen.

Und in dieser Stimmung stand er an der Spitze einer ziemlich verbreiteten geheimen Gesellschaft, welche Brandpamphlete in die Hütten des Volks schleuderte, um einen Krieg der Armen gegen die Reichen zu erregen. Er theilte nicht die Illusionen des ehemaligen Liberalismus, das Volk für blos politische Ideen in Bewegung setzen zu können.

„Für die große Classe, schreibt er noch Ende 1836 an Gutzkow, giebt es nur zwei Hebel, materielles Elend und religiösen Fanatismus. Jede Partei, welche diese Hebel anzusetzen versteht, wird siegen. Unsere Zeit braucht Eisen und Brod — und dann ein Kreuz oder sonst so was. Ich glaube, man muß in socialen Dingen von einem absoluten Rechtsgrundsatz ausgeben, die Bildung eines neuen geistigen Lebens im Volke suchen, und die abgelebte moderne Gesellschaft zum Teufel gehen lassen. Zu was soll ein Ding, wie diese, zwischen Himmel und Erde herumlaufen? Das ganze Leben derselben besteht nur in Versuchen, sich die entsetzlichste Langeweile zu vertreiben. Sie mag aussterben, das ist das einzig Neue, was sie noch erleben kann." —

Schlug ihm nicht das Gewissen, jenes Gewissen, das er in Danton mit so tiefer Empfindung nachgefühlt? — Die Sache war arg genug. Wir können aus den mitgetheilten Fragmenten, namentlich dem „Landboten" (von Büchner verfaßt, von Weidig dem größern Publikum appretirt) schließen, daß die Partei kein Mittel scheute, auch nicht das der Lüge (die Darstellung des Steuersystems als eines Diebstahls an den Armen ist von Seiten eines gebildeten Mannes eine Lüge), um auf's Volk zu wirken, und daß sie vor den blutigsten Consequenzen nicht zurückbebte. — Und noch dazu eine Revolution heraufbeschwören aus Langeweile und Blasirtheit!! Hamlet-Leonce an der Spitze eines Jakobinerclubs kommt uns vor wie Nero, als er Rom anzündete, um einen schauerlich schönen Anblick zu haben. — Es fällt uns nicht ein, die Schuld dem Einzelnen aufzubürden, aber es ist ein schlimmes Zeichen für die Zeit; es ist das Unheimliche an jener skeptischen Selbstbeschauung, die uns die Romantik gelehrt; das böse Wesen jenes Pessimismus, der eigentlich aus aristokratisch frühreifer Ueberbildung hervorgeht, und der nachher in unserer äußersten Demokratie seinen Bodensatz gelassen hat. Ob wir unsre Blasirtheit mit demokratischen oder pietistischen Phrasen beschönigen, darauf kommt am Ende wenig an. —

Hätte sich Büchner bei längerem Leben zu einer gesündern männlichen Weltanschauung, zu einer reineren Poesie durchgearbeitet? Wir glauben es; er überragt, trotz seiner Jugend, fast alle Poeten seiner Schule an Talent wie an Tiefe des Gefühls. Mit Gewißheit läßt sich doch darüber nichts ausmachen. Es ist in seinem Denken schon etwas so frühreif Fertiges, sein Skepticismus und selbst seine Exaltation haben so wenig Jugendliches, daß man sich die weitere Entwickelnng nicht recht vorstellen kann. Er würde immer in der Reihe der Reflexionsdichter geblieben sein, jener

Dichter, bei denen das schärfste, kälteste Denken hart an die unheimlichen Nebel des Wahnsinns streift: und wir haben an Hebbel selbst ein ausgeführtes Bild jenes Princips, das bei Büchner nur in der Anlage vorhanden war.

Wir könnten eine ganze Reihe von Dichtern anführen, die reich an poetischen Aperçus, aber arm an plastischer Darstellung waren. Das bedeutendste Talent darunter dürfte Julius Mosen sein (geb. 1803). Er hat sich in allen Zweigen der Poesie versucht, aber in keinem den Erfolg erreicht, den ein ernstes Streben wohl verdient hätte. Nur einzelne seiner Gedichte machen eine Ausnahme, die mit Recht beim Volke einen allgemeinen Anklang gefunden haben. Seine übrigen Werke zeigen alle ein weitgehendes Streben, aber ein unfertiges Talent. In seinen Novellen schließt er sich der romantischen Schule an, z. B. in „Georg Venlot" (1831), wo Feen, Winde, Teufel, Siebenmeilenstiefeln, Nordpolphantasien, literar-historische Raisonnements u. s. w. ganz in der Weise Tieck's durcheinander geworfen sind, ferner in der „Blauen Blume" (1840), wo die romantischen Ingredienzen, die ägyptische Mumie, die Zigeunerfamilie und die Napoleonischen Kriege in Afrika wohl einen ausreichenden Stoff bieten würden, dem aber die Ausführung nicht gewachsen ist. Einem historischen Roman, „der Congreß zu Verona" (1842), in dem übrigens vieles Gute ist, fehlt die freie Bewegung. Eine allegorische Tendenz verfolgt das „Lied vom Ritter Wahn", einer altitalienischen Sage nacherzählt. Der Ritter sucht den Trank der Unsterblichkeit, hat Abenteuer mit Drachen, Riesen, Feen, mythologischen Personen, z. B. der schönen Helene von Griechenland, und unterliegt doch endlich dem Tod, nachdem er ihm 1200 Jahre widerstanden. Der „Ahasver" (1838), ein Stoff, auf den bekanntlich auch Gervinus als auf eine Ergänzung zum Faust hingewiesen hat, enthält eine große Fülle von Geschichten und Allegorien, eine übrigens ganz geistreiche Beurtheilung der verschiedenen Mythologien und einen Kampf der verschiedenen religiösen Bildungsformen, die in Jehova, Christus und Allah ihre Träger finden. Die Hauptscenen des Gedichts spielen in den Zeiten des Tiberius, des Titus und des Julian. Ahasver ist nach der Erklärung des Dichters die im irdischen Dasein befangene Menschennatur, die sich erst in unbewußtem Trotz, dann in deutlichem Bewußtsein dem Geist des Christenthums gegenüberstellt.

Unter seinen Theaterstücken ist das erste „Heinrich der Finkler" (1836). Es erinnert in mancher Beziehung an Grabbe, obgleich es weniger Tollheiten und weniger glänzende Einfälle enthält. Geschichtsphilosophie und Genremalerei gehen Hand in Hand. Es sind Liebesscenen eingestreut, wohl nur der Convenienz wegen. Die Tugend des Helden wiederholt sich stets in den nämlichen Formen, und daher wirkt das Ganze ermüdend, obgleich einzelne poetische Wendungen Lob verdienen. — Von den übrigen Stücken: „Cola Rienzi", „Otto III.", „des Fürsten Sohn", „die Bräute von Florenz", führen wir nur die Titel an.

Zwei andere Dichter, die von guten Intentionen ausgingen, denen aber alle Unmittelbarkeit fehlte: von Uechtritz (die Babylonier in Jerusalem, 1836) und Heinrich König (die Bußfahrt, oder Kaiser Otto III., 1836), wurden von Tieck begünstigt, blieben aber dem Publikum fremd. Ein dritter Dichter, der durch seine Familie bekannt wurde, Michael Beer, gehört einfach der Schiller'schen Schule an. Seine Dramen: „der Paria" (1823), „Struensee" (1827), und „Schwert und Hand" (1831) sind ihrer Zeit viel bewundert worden; es ist aber kein Grund vorhanden, sie der Vergessenheit, in die sie jetzt verfallen sind, zu entziehen. Es sind ohnehin soviel dramatische Versuche vorhanden, die ihnen wenigstens die Waage halten, namentlich im historischen Drama, daß wir nicht zu Ende kommen würden. Wir wollen statt der Charakteristik des Einzelnen hier einige Uebelstände anführen, die mit der Benutzung novellistischer und historischer Stoffe für's Theater gegenwärtig verbunden zu sein pflegen.

In der Zeit, wo man überhaupt das deutsche Volk gewaltsam aus den Interessen der Privatbeziehungen in das öffentliche Leben drängen wollte, stellte man die Ansicht auf, das ernste Drama müsse sich der novellistischen Motive vollständig enthalten und nur den großen Sinn der Geschichte vergegenwärtigen. Es ist das aber ein ziemlich leicht zu durchschauendes Vorurtheil. Interessante Abenteuer, wozu die Novelle auffordert, bringen, wenn sie mit sittlichen Motiven in Verbindung gesetzt werden, interessante Conflicte des Gefühls und der Leidenschaft mit sich und erwerben dadurch Bürgerrecht auf dem Theater. Das novellistische und das historische Moment streiten nicht unbedingt mit einander. Ein allgemeiner Bruch in den Ideen einer Zeit wird sich auch in den Herzen der Einzelnen kund geben; ja, er muß, um eine allgemein menschliche

Form anzunehmen, individuell dargestellt werden. Wenn unsere Kritik, von politischen Sympathien verleitet, nur die Träger geschichtlicher Ideen als Helden des Theaters anerkennen will, so ist damit für das Wesen der Sache noch nichts ausgemacht. Man macht im Drama eine Person dadurch noch nicht zum Helden, daß man ihr Reflexionen über die Größe des werdenden Jahrhunderts in den Mund legt, oder sie kurzweg den Heldentod für die Freiheit sterben läßt. Die dramatische Größe liegt nur in der entwickelten, vollständig zur Erscheinung gekommenen Kraft, welche der Geist in dem Conflict mit seinen sittlichen Voraussetzungen aufwendet. Noch weniger gewinnen die Dichter für das Wesen der Sache durch die Berufung auf einen großen Namen. Denn wird der Held in ein Privatverhältniß verwickelt, so ist sein Heldenthum weiter nichts, als eine äußerliche Folie für die Episode; die Episode ist die dramatische Hauptsache.

Dagegen kann man mit Recht fordern, daß das Historische und das Novellistische nicht blos äußerlich neben einander hergehen, sondern sich mit innerer Nothwendigkeit bedingen. In der Regel legt der junge Dramatiker den Hauptaccent auf irgend ein Liebesverhältniß und benutzt nebenbei die Gelegenheit, die Früchte seiner historischen Lectüre und die Resultate seiner politischen Ueberzeugung an den Mann zu bringen; es gelingt ihm auch häufig, den verbildeten Theil des Publikums, der nur auf die Stichwörter hört, für sich zu gewinnen; aber sowohl das natürliche Gefühl, als die wahre Bildung, werden eine solche Mischung unangemessener Effecte verwerfen, denn in einem Drama ist Alles fehlerhaft, was nicht die Hauptsache fördert. Aber die meisten Dichter werden, sobald sie aus dem gewohnten Kreise der Liebe, Eifersucht u. s. w. herausgehen, und sich auf das geschichtliche Feld begeben, unfähig, eine dramatische Spannung zu erhalten, sie werden langweilig. Die Fähigkeit, einen Akt der Politik dramatisch zu beleben, ist ein Probestück für den ächten Dichter. Unter den Deutschen hat es Keiner besser verstanden, als Schiller. Was kann es z. B. für einen undankbarern Stoff geben, als die definitive Ratification eines im Wesentlichen bereits abgeschlossenen Vertrags! Das ist der Inhalt der Unterredung zwischen Wallenstein und Wrangel, und doch ist ein dramatisches Leben und eine Spannung darin, die durch keine Entwickelung von Herzensconflicten überboten werden könnte. Wer eine trockene politische Verhandlung in lebendige spannende Gegenwart umsetzen

kann, der möge sich an das historische Drama wagen; die geschichtsphilosophische Einsicht in den Zusammenhang der Begebenheiten giebt dazu keineswegs die Berechtigung. Dichter von geringerem Talent werden bei mythischen oder novellistischen Stoffen, die ihnen freiere Bewegung verstatten, immer auf einen bessern Erfolg rechnen können.

Der beliebteste Theaterdichter der 30er Jahre, **Friedrich Halm** (Freiherr von Münch-Bellinghausen) hat dieses ganz richtig erkannt.

Das Stück, welches seinen Ruhm begründete, „Griseldis", wurde im December 1835 zuerst in Wien aufgeführt. Das Verdienst desselben für eine Zeit, wo man an die romantische Unklarheit der zwanziger Jahre gewöhnt war, ist der klare, verständige und consequent durchgeführte Plan. Das mißverstandene Beispiel Shakespeare's hatte unsere Dichter verleitet, in einem wüsten Durcheinander von Charakteren und Situationen das Ideal der dramatischen Poesie zu suchen. Man klagte fortwährend über die pedantischen Kritiker, die dem Genius Regel und Gesetz aufbürden wollten, und übersah, daß Unordnung und Zweckwidrigkeit vor allen Dingen den Erfolg haben, das Publikum zu langweilen. „Griseldis" war ganz dazu geeignet, diese Romantik zu widerlegen. Das Publikum, von vorn herein mit der Natur des durchzuführenden Problems genau bekannt gemacht, folgte mit Aufmerksamkeit und Spannung den verschiedenen Wendungen desselben, in deren jeder es eine innere Nothwendigkeit begriff, und war zum Schluß nicht unangenehm überrascht, als durch eine unvorhergesehene Wendung, durch eine höher gesteigerte moralische Empfindung das Problem plötzlich in einem ganz neuen Licht erschien. Im Allgemeinen ist es von dem Dichter immer ein gewagter Versuch, wenn er mit einem trüben Ausgang schließt. Tödten kann er nach Belieben, aber wenn er zwei Personen, deren Glück von ihrer gegenseitigen Liebe abhängig ist, gewaltsam auseinander treibt, so wird das Publikum in der Regel mißvergnügt. Diesmal war's nicht der Fall. Der Dichter hatte im Lauf seines Stücks durch sehr geschickt angebrachte Winke so entschieden auf die Gemüthstiefe der Griseldis hingedeutet, die zu einem solchen Ausgang führen mußte, daß man ihm nicht grollen konnte. Dies zeigt einen großen dramatischen Verstand. Außerdem war die Sprache fließend und klang leicht in's Ohr, der Idealismus ziemlich handgreiflich, und über die Charaktere kein Mißverständniß möglich.

Diese unbestreitbaren Verdienste rechtfertigen den theatralischen Erfolg; bei näherem Zusehen aber schwindet der dramatische Werth beträchtlich. Die Zeit, in der das Stück spielt, ist keine bestimmte, über deren sittliche Grundlage man sich Rechenschaft ablegen könnte, sondern die allgemein „poetische Zeit". Das Hofleben des Königs Artus, welches in der Exposition geschildert wird, unterscheidet sich nicht wesentlich von andern Bildern aus irgend einem beliebigen Hofe, und giebt uns keine Aufklärung über diese Mischung von Barbarei und Sentimentalität. Zwar sind die Prüfungen, die Percival seiner Gemahlin auferlegt, nicht ernst gemeint, aber um solche Voraussetzungen auch nur einigermaßen für möglich anzunehmen, müssen sie doch ungefähr mit den Sitten der Zeit übereinstimmen. Percival redet der Griseldis ein, der König sei über die Heirath seines Pairs mit einer Köhlerstochter so ungehalten, daß er das Kind wolle hinrichten lassen. Er redet ihr ferner ein, seine eigne Lehnstreue sei so groß, daß er sich den schändlichsten Demüthigungen lieber unterwerfen wolle, als den Zorn des Königs ertragen. Daß nach diesem Bilde von seinem Charakter, welches er selber entwirft, Griseldis noch dieselbe demüthige Hingebung bewahren kann, die sie erst dann verleugnet, als sie erfährt, er habe mit ihr ein frevelhaftes Spiel getrieben, das ist ebenso unschön als unwahr. In einer barbarischen Zeit, in welcher dergleichen Voraussetzungen möglich sind, findet die Empfindsamkeit keinen Ort. Der Ausgang der Geschichte muß der Ballade vom Grafen Walter entsprechen: das rechtlose Weib muß überglücklich sein, daß sie nur zum Spaß gequält worden ist, und muß ihrem gnädigen Herrn mit um so größerer Treue anhängen. Ueberdies hat Griseldis schon früher im vollen Ernst der Roheit ihres Gemahls so große Opfer gebracht, daß in der fortgesetzten Quälerei kein wesentlicher Fortschritt liegt. Dieser Mangel einer bestimmten sittlichen Grundlage macht sich auch in der Form fühlbar. Die einfache Köhlerstochter spricht wie eine sentimentale Dame, die sich an der Lectüre lyrischer Gedichte gebildet, und der wilde, despotische Percival philosophirt über die Natur der Liebe. Die einzelnen Scenen der Naivetät, die für sich betrachtet ganz artig erfunden sind, contrastiren seltsam mit dem Schiller'schen Pathos der Grundstimmung, und verfallen durch diesen Contrast in den Anschein des Affectirten.

Mit der Charakteristik dieses Stücks ist eigentlich die Poesie Friedrich Halm's erschöpft. Ueberall arbeitet er wie ein gewitzter

Schachspieler mit unfehlbarer Technik auf den Wendepunkt hin, der die Katastrophe bestimmt, aber es bleiben Operationen des Verstandes, die wir mit Interesse verfolgen, für die wir aber nicht warm werden können, weil wir überall den Künstler wahrnehmen, der mit kluger Auswahl das Angemessene zusammenführt, nicht die aller Regeln spottende Natur, die sich Bahn bricht trotz aller Hindernisse. Der ächte Dichter läßt sich von dem Stoff erregen und bestimmen, und idealisirt ihn durch seine höhere sittliche Auffassung. Halm dagegen ersinnt sich zuerst seine Probleme, und dann erfindet oder benutzt er dazu einen realen Stoff.

Das werthvollste unter seinen übrigen Stücken ist „der Sohn der Wildniß“ (1837). Auch hier ist der entscheidende Moment, in dem die gebildete Griechin von ihrem Plan, den Barbaren zu erziehen, abläßt, da sie erkennt, daß sein natürliches Gefühl höher steht, als die Convenienz der verfeinerten Cultur, so gründlich durch die ganze Anlage des Stücks vorbereitet, daß wir uns einer gewissen Befriedigung nicht erwehren können. Aber abgesehen davon, daß die Gegensätze, die der Dichter in Beziehung bringt, eigentlich beide ohne Berechtigung sind, weil der barbarische Zustand, wie er hier geschildert wird, ebenso widerwärtig ist, wie die mit den grellsten Farben dargestellte lügenhafte Bildung, so fehlt auch jene innere Wahrheit, die allein zu einer schönen Gestaltung führt. Der Wilde, der durch ein mystisches Lied über die Natur der Liebe zur wirklichen Liebe getrieben wird, ist eine Unwahrheit, und der Wilde, dem in der Stadt seine Geliebte die äußere Politur ungefähr auf die nämliche Weise beibringt, wie der Bärenführer dem Bären, ist eine unschöne Erscheinung und macht es uns unmöglich, uns jene poetische Stimmung anzueignen, in die uns der Schluß versetzen soll.

Alle übrigen Dramen sind viel schwächer. So Imelda Lambertazzi (1838), eine Nachbildung des Shakespeare'schen „Romeo und Julie“. Die Sprache ist abstract lyrisch, weder dem dargestellten Zeitalter, dem 13. Jahrhundert, noch den sittlichen Voraussetzungen angemessen. Sie ist ganz Schiller, etwas in der Müllner'schen Weise abgeschwächt, und das stört uns um so mehr, da sich in Beziehung auf den Stoff die Reminiscenzen aus Shakespeare gar zu sehr hervordrängen. Die melodramatischen Effecte häufen sich, und was der dramatischen Dialektik fehlt, muß der Decorateur ersetzen.

Eine umsichtigere Berechnung ist in dem vierten Stück: „Sampieri“. Die Katastrophe, die Ermordung der Gemahlin aus über-

triebenem Patriotismus, ist an sich sehr seltsam und widerspricht allen unsern Neigungen und sittlichen Voraussetzungen; aber Halm hat es verstanden, die Motive so geschickt in Reihe und Glied zu stellen, daß wir für den Augenblick nichts dagegen einwenden können. — Die übrigen Stücke des Dichters heißen: „der Adept“, „Maria de Molina“ und „Camoëns“; außerdem hat er ein Lustspiel von Lope de Vega: „König und Bauer“, für die Bühne bearbeitet (1841).

In der Richtung dieses Dichters mag eine ganze Schule in Oestreich existiren; wir kennen davon nur Otto Prechtler, der allerdings in jeder Beziehung hinter seinem Vorbild zurückbleibt. Trotzdem sind seine Stücke: „die Rose von Sorrent“, „Adrienne“ und „der Falconier“ nicht ohne Geschick gemacht. Ueberhaupt ist jene Sitte der östreichischen Dichter, das Publikum genau mit dem Wesen ihrer Charaktere, mit der Natur ihrer sittlichen Probleme und mit den Motiven ihrer Handlungen und ihres Schicksals bekannt zu machen, wenigstens für die Dichter zweiten und dritten Ranges unendlich empfehlenswerther, als unsere norddeutsche Manier, alle möglichen Motive durcheinander zu werfen, und in jedem Charakterbild dem Publikum einen Rebus aufzugeben, an dem es sich lange herumquälen kann, ehe es auch nur einigermaßen die Anspielung versteht. Wenn ein Genius wie Shakespeare von Neuem auftritt, so wird er uns einen zweiten Hamlet oder etwas Aehnliches bringen, und wir werden uns fügen müssen, so sauer es uns auch wird, wir werden drei oder vier Jahrhunderte hindurch Commentare schreiben, in denen wir auf die allerverschiedenartigste Weise auseinanderzusetzen suchen, was eigentlich der Dichter gemeint hat, und in denen wir zwar jedesmal nachweisen, daß alle andern Commentatoren auf der falschen Fährte sind, aber doch zu dem Endresultat gelangen, das Werk des Dichters sei nicht nur im höchsten Grad vollkommen, sondern auch höchst klar und verständlich. Solche Souveränetätsrechte übt aber nur der Genius aus, und da wir nicht in jedem Jahrhundert einen Shakespeare erwarten können, so wäre es mit unserm Theater viel besser bestellt, wenn unsere Dichter sich selber und dem Publikum jedesmal klar zu machen suchten, was sie eigentlich beabsichtigen. Dagegen verfallen diese treuherzigen Dichter wieder in einen andern Irrweg, indem sie sich nämlich durch Schiller's Beispiel verleiten lassen, die dramatische Wirkung durch rhetorische zu ersetzen. Mit der Nachahmung Schiller's ist es fast so

wie mit der Shakespeare's; die Manier hat man ihm bald abgesehen, aber der Geist, der sich hinter dieser Manier versteckt, ist incommensurabel.

Wir führen in dieser Reihe einen dänischen Dichter mit auf, Henrik Hertz, der wenigstens durch eins seiner Stücke sich auf dem deutschen Theater ebenso eingebürgert hat wie nur irgend ein deutscher Dichter. Hertz gehört einer jungen Schule in Dänemark an, in welcher wir vielfältige Nachklänge unserer eignen Romantik vermischt mit eigenthümlichen nationalen Vorstellungen antreffen. Die Dänen experimentiren gerade wie wir, nur weil der Kreis der Vorstellungen, aus denen sie ihre Stoffe und Probleme auszuwählen haben, unendlich beschränkter ist als bei uns, können sie mit anscheinend größerer Naivetät zu Werke gehen. Das Stück, welches wir hier meinen „König René's Tochter", gehört ganz dem deutschen Vorstellungskreise an. Die Anlage ist dem Verstand und der Reflexion entnommen, und erinnert lebhaft an Halm. Eine Blinde, welche die sorgfältigste Erziehung genossen hat, und deren Vorstellungskreis nur alle diejenigen Bilder fehlen, die durch den Sinn des Gesichts vermittelt werden, und die allmälige Heilung derselben durch eine Kur, in welcher Magie, Liebe und verständige Belehrung in einer wunderlichen Mischung angewendet werden, das Alles ist ein ausgeklügeltes Wesen, welches wohl unsere Neugierde spannen kann, aber keine Einwirkung auf die höheren Kräfte unserer Seele ausübt. Allein die Ausführung dieses Problems zeigt eine bewundernswürdige Technik, und wenn diese gerade durch ihre Fehlerlosigkeit uns zuweilen daran erinnern möchte, daß nicht die freie schöpferische Kraft gewaltet hat, so ist auf der andern Seite das Colorit von einer poetischen Wärme, die uns bezaubert und die den Beifall vollkommen rechtfertigt, den man allgemein dem Stück hat zu Theil werden lassen. — Die übrigen Stücke des Dichters sind von der deutschen Bühne fern geblieben und mit Recht; denn sie wären für uns eine Rückkehr zu unserer alten längst aufgegebenen Romantik. —

Von einem jüngeren Dichter, Mosenthal, hat das erste Stück eine so bedeutende Aufmerksamkeit auf sich gezogen, daß ein großer Theil des sehnsüchtigen kritischen Publikums in ihm den neuen dramatischen Genius begrüßte, auf den man so lange vergebens ge-

wartet. Diese Hoffnung hat nicht lange gedauert; die späteren Stücke haben nur einen sehr zweifelhaften Beifall gefunden, und man hat allmälig bemerkt, daß die Grundfehler derselben sich schon in dem ersten antreffen lassen.

Ein äußerlicher Grund, der wenigstens zum Theil den Erfolg der „Deborah“ erklärt, war der conventionell gewordene Liberalismus, der die Sache des Judenthums mit der Sache der Menschheit identificirte, weil in der That die Befreiung eines jeden Unterdrückten im Interesse Aller liegt. Seit Heine und Börne war man geneigt, in den Juden die Märtyrer der Menschheit zu sehen, und sie ohne Unterschied in den Kalender zu schreiben. Diese sentimentale Auffassung eines in der Geschichte begründeten und darum darstellbaren Conflicts nimmt der historischen Erscheinung, indem sie derselben schmeichelt, mit ihrem Charakter auch ihre Berechtigung. Lessing's Nathan war eine That, denn damals war die große Masse des Volks in ihrer christlichen Intoleranz noch naiv; das heutige romantisch reflectirte Christenthum geht mit seinen Bekehrungsversuchen so bescheiden zu Werke, daß nur die Empfindsamkeit noch von einem tragischen Conflict träumen kann, und Empfindsamkeit ist in der Poesie ebenso schädlich wie im Leben. Zur wirklichen Darstellung des Judenthums ist unsere Poesie zu gutmüthig: wer würde es heute wagen, einen Shylock zu zeichnen, oder auch nur einen gemischten Charakter wie Scheva. Wenn man die Juden unserer heutigen Poesie betrachtet, so wird es absolut unbegreiflich, wie die Geringschätzung des Stammes in der öffentlichen Meinung jemals so allgemein werden konnte, denn wir finden in ihnen lauter Heroen, lauter leidende Engel.

Indessen ist in Mosenthal's Stück das tragische Schicksal des Judenthums auch nur die Folie; nicht einmal die einfache Tragik der Gegensätze ist rein und bestimmt ausgedrückt. Von einem eigentlichen Fanatismus gegen das Judenthum ist wenigstens bei den Personen, auf deren Willen es allein ankommt, keine Rede, und das Judenthum selbst, welches zu Anfang die alte angeborne Kraft des Hasses und der Rache zu entwickeln verspricht, schließt mit einem entsagenden und vergebenden Blick. Es handelt sich also nur um einen Conflict der Convenienzen, und diese lassen keine Tragik zu. — Ein junger Steyermärker Bauer, Joseph, hat mit einer jüdischen Vagabundin, Deborah, ein Liebes-

verhältniß. Nachdem das erste Entsetzen über diese Entdeckung sich gelegt hat, stellt der Vater seinem Sohn in liebevoller und verständiger Sprache die Verkehrtheit dieses Verhältnisses vor, welches alle Familienbande zerreißen, und eine ebenso unglückliche als unsittliche Ehe herbeiführen müßte. Joseph sieht das im Grunde auch ein, und so ist ein Conflict zwischen Pflicht und Neigung vorhanden, dessen Lösung nicht ohne tiefe Schmerzen erfolgen kann. Joseph aber, dem diese Schmerzen unbequem sind, hilft sich durch ein Mittel, das ihn in den Augen jedes Menschen von natürlichem und gesundem Gefühl als einen Lump darstellen muß; er läßt nämlich seiner Geliebten, um zu erproben, ob sie seiner auch würdig sei, eine Abfindungssumme anbieten, und ist in der Freude, dem Conflict entgangen zu sein, durch die Aussage des ersten besten Wichts so fest davon überzeugt, sie habe dieselbe angenommen, daß er sie gar nicht mehr anhört, und frisch weg eine andere heirathet. Schon jenes Anerbieten war eine Beschimpfung seiner Liebe, jene augenblickliche Umwandlung seiner Ansicht aber der Ausdruck der innern Feigheit, welche die Stimme des Gewissens nicht aufkommen lassen will. Es ist zwar nachher von Reue die Rede, aber diese bezieht sich nicht auf das Schimpfliche seiner That, sondern lediglich auf das Unglück der armen Jüdin. Es ist das eins von den vielen Zeichen, wie vollständig bei unsern Belletristen durch sophistische Reflexionen der Instinkt des Rechts und der Ehre erstickt worden ist.

Mosenthal hat die ganze Handlung nur dazu benutzt, einerseits seiner Heldin Gelegenheit zu kräftigen Declamationen und zu malerischen Attituden zu geben, wozu sich die Reminiscenzen aus den Psalmen und Propheten vortrefflich eignen, andererseits eine Reihe melodramatischer Tableaux einzuführen, die einzeln genommen, eine sehr gute Wirkung auf die Masse ausüben, die aber in keinem innern dramatischen Zusammenhang stehen. Wir haben zuerst einen Sonntag mit Musik und Glockenklang, Prozessionen und Kreuzen, dann eine Waldscene im Mondenschein, die verbannten Juden um den blinden Patriarchen versammelt, Weissagungen aus den großen und kleinen Propheten, dann einen Kirchhof mit Orgelklang, Donner und Blitz, wo die zürnende Deborah gegen ihren treulosen Geliebten einen großen Fluch ausspricht, endlich plötzlich ein lebendes Gemälde mit stummen Personen nach Bendemann, eine Gruppe der nach Amerika auswandernden Juden am Meeresstrand mit Abendbeleuchtung und leisen Harfenklängen. An diese großen Tableaux reihen sich noch

eine Anzahl kleinerer, die alle ein starkes Decorationstalent, aber einen sehr geringen Sinn für das Wesen des Dramas verrathen.

Sowohl diese Methode, als der Gegenstand erregt eine allgemeine Befriedigung; man übersah, daß die Träger der beiden feindlichen Principien sehr schwächlich, charakterlos und phrasenhaft behandelt waren, im Gegentheil war die Schwächlichkeit, Charakterlosigkeit und Phrasenhaftigkeit der allgemeinen Bildung vollkommen damit zufrieden, sich selbst im Spiegel anzuschauen; sie fand ihre eignen Züge, wo nicht von regelmäßiger Schönheit, doch zum mindesten interessant.

Dieselbe Methode auf einen fremdhaften Stoff angewendet, konnte nicht die gleiche Befriedigung hervorbringen. Das zweite Stück des Dichters, „Cäcilie von Albano," (1850) machte kein Glück. Auch hier war, wie in der Deborah, was auf der Bühne vorging, nur das Resultat eines nicht dargestellten Processes, der in die Zwischenakte fiel; ruhende Momente lyrischer Stimmung oder Gruppirungen mit Musikbegleitung und bengalischer Flamme. Die ergreifendsten Momente auf der Scene gehen spurlos an uns vorüber, wenn wir jedesmal erwarten müssen, im Zwischenakt werde eine Veränderung eintreten, die allen Sinn und alle Wirkung jener Kraftanstrengung aufhebt. Die Personen erscheinen uns nur in einer Reihe unvermittelter Stimmungen, deren Grund wir jedesmal neu errathen müssen; sie sind ohne Einheit und ohne feste Gestalt; was der Dichter für Charakteristik hält, ist nur ein melodramatischer Accord, der aus der jedesmaligen Situation entspringt, aber in keiner harmonischen Verbindung zu den Tönen steht, die ihm vorangehen und ihm folgen.

Die nüchterne Sentimentalität der Behandlung tritt diesmal um so lebhafter hervor, da es sich um einen historischen Conflict handelt, um den Streit zwischen Welfen und Hohenstaufen, zwischen Staat und Kirche, zwischen Kaiser und Vasallen. Dieser Conflict kann wohl dramatisch werden, aber dann müssen die Träger der beiden feindlichen Principien wirkliche Männer sein, der Fürst muß den Stolz einer freien Persönlichkeit und die Macht der Leidenschaft dem finstern Gewebe der Politik und der kirchlichen Ränke entgegenbringen, und der Repräsentant der Kirche muß von ihrer einseitigen aber großen Idee erfüllt sein; hier ist die Kirche durch ein paar gefräßige Pfaffen repräsentirt, und der Held ist der Spielball aller Winde. Statt geschichtliche Kräfte in deutlichem und ernstem Kampf

spielen zu lassen, hat der Dichter sein Problem in das Gebiet des absurdesten Gefühls-Raffinements herabgedrückt. — Der Held des Stücks, Kaiser Otto IV., beschließt, in politischen Dingen lediglich seinem Herzen zu folgen, was um so verkehrter ist, da sein Herz ihm jede Minute einen andern Plan eingiebt; er ist dem Charakter nach das genaue Ebenbild des Steyermärker Bauern Joseph, und benimmt sich in dem entscheidenden Conflict seines Lebens ebenso feige wie dieser. Seine Geliebte, Cäcilie, hätte allenfalls ihren Platz in den Romanen der Gräfin Hahn; in das dreizehnte Jahrhundert versetzt, nimmt sie sich sehr sonderbar aus. Sie ist ehrgeizig, und insofern wäre ihr die Krone ganz erwünscht; aber sie ist auch eifersüchtig, und möchte die Neigung ihres Geliebten nicht einmal mit diesem kostbaren Spielzeug theilen. Otto soll sich also in dem Kampf um die Krone als Held bewähren, und dann der Krone zu Gunsten seiner Liebe entsagen. — Um diese beiden interessanten Persönlichkeiten drehen sich eine Menge untergeordneter Maschinisten, über deren eigentliche Zwecke man nicht klar wird, die aber darum einen bedeutenden Spielraum haben, weil der Held ihnen keinen wirklichen Willen entgegensetzt. So geht es zwecklos hin und her, bis endlich durch einen sentimentalen Schluß wohl oder übel ein Ende gemacht wird.

Bei dem nächsten Stück: „Ein Dichterleben, oder Bürger und Molly,“ (1850), müssen wir etwas länger verweilen, weil die Tendenz desselben mit einem Krebsschaden unserer Literatur zusammenhängt. Die gewöhnliche Methode Mosenthal's, die Handlung in eine Reihe von Tableaux aufzulösen, finden wir auch hier wieder. Schon im Aeußerlichen ist fast in jeder Hauptscene dafür gesorgt, daß irgend ein Baum oder sonst ein malerischer Mittelpunkt vorhanden ist, um eine Schlußgruppe darum concentriren zu können, und die melodramatischen Effecte von Orgelspiel, Glockenklang, Donner und Blitz fehlen auch nicht.

So wie die Handlung, so werden auch die Charaktere in eine Reihe lyrischer Stimmungen aufgelöst, und es ist zu natürlich, daß ihnen der feste Knochenbau abgeht, und daß man bei der Willkür in der Anreihung der einen Stimmung an die andere niemals den weitern Erfolg sicher berechnen kann. In dieser Beziehung steht das neue Stück ganz auf einer Stufe mit den vorigen. Der Held desselben, der Dichter Bürger, ist die Wiederholung des tyroler

Bauerburschen und des Kaiser Otto, und die Situation der Heldin Dora entspricht derjenigen, in welcher wir Deborah und Cäcilie finden. Diesmal aber drängt sich die Unsittlichkeit in der Anlage, die sich in den früheren Stücken hinter allerlei Aeußerlichkeiten versteckt, mit allem Selbstgefühl eines falschen Princips vor. Es ist nämlich der Grundsatz ausgeführt und als ein Evangelium festgestellt, daß an das Genie ein anderer sittlicher Maßstab zu legen sei, als an andere Menschen. Es wäre allerdings einfältig, wenn man zur Charakteristik eines Alexander, Napoleon, Goethe, für die so viel andere, bedeutendere Momente vorliegen, Anekdoten herbeiziehen wollte, die im Verhältniß zu jenen als Nebensachen zu betrachten sind. Aber wenn wir den bestimmten einzelnen Fall nehmen und von demselben einen sittlichen Eindruck empfangen wollen, so werden Napoleon, Goethe oder Alexander der Große, obgleich sie Genie's sind, sich demselben Maß bequemen müssen, dem alle Sterblichen unterworfen sind. Das Drama ist aber in der Lage, sich mit seinem sittlichen Eindruck lediglich auf diejenige Begebenheit beziehen zu müssen, welche es darstellt. Wenn sich in dieser Begebenheit Napoleon, Goethe oder Alexander der Große als ein Lump benimmt, so wird es ihm nichts nützen, daß man sich außerdem daran erinnert, er habe die Welt erobert oder Wilhelm Meister geschrieben. Im Drama fehlt der Maßstab, diese Momente mit einander in Vergleich zu stellen; wir können weder die Welteroberung noch die Conception des Wilhelm Meister mit ansehen; was uns davon gegeben wird, ist eitel Klingklang, und wenn trotzdem die Personen, die uns wie der griechische Chor das Urtheil des Dichters versinnlichen sollen, fortwährend wiederholen, einem Welteroberer oder Dichter ist Alles erlaubt, so ist das ein Symptom von einer so grenzenlosen Unklarheit des Gefühls, daß die Kritik nicht ernst genug dagegen in die Schranken treten kann. Daß Männer, die eine reiche Empfänglichkeit für alles Schöne haben, aber nicht die Fähigkeit, ihre Kraft auf etwas Bestimmtes zu werfen, ihr Verhältniß zur Welt in einem andern Lichte betrachten, als die andern Menschen thun, ist bei ihrer Neigung, sich mit der Wärme ihres Herzens mehr in einer idealen, erträumten Welt, als in der wirklichen zu bewegen, sehr wohl begreiflich; es kommt aber im Drama darauf an, diese subjective Weltanschauung zu berichtigen. Das ist den wenigsten von den neuern Dichtern eingefallen; sie sind zu sehr abstracte Poeten, um sich von ihrem Gegen-

stand zu unterscheiden. Die Schwächen und Verirrungen, die sie schildern, sind ihre eignen.

Wenn wir uns von den verschiedenen poetischen Darstellungen des Dichterlebens ein Bild von dem Wesen des Dichters machen wollten, so würde dasselbe nicht eben sehr günstig ausfallen. Wir müssen uns dieses Wesens gegen seine eignen Freunde und Verehrer annehmen. Zwar giebt es eine Seite in demselben, ohne die es nicht gedacht werden kann, und die nur zu leicht die Natur der realen Verhältnisse, mit denen es in Berührung kommt, verwirrt. Die Neigung nämlich, die jeder ächte Dichter haben muß, alle realen Eindrücke von einiger Bedeutung in seine ideale Welt einzuführen, d. h. sie zum Gedicht zu verarbeiten. Indem der Dichter nach Goethe's treffendem Ausdruck sich von den Qualen einer jeden Empfindung, die ihn erfüllt, dadurch befreit, daß er sie künstlerisch bewältigt, läßt er sich nur zu leicht zu dem Glauben verleiten, daß er damit auch die Qualen der andern betheiligten Personen aufhebt, oder er sieht die Empfindungen Anderer nur als Gegenstände künstlerischer Darstellung an. Wenn man also das Wesen des Dichters abstract auffaßt, so müßte jeder Dichter ein unsittlicher Mensch sein, d. h. in jedem Dichter müßte sich die Realität des göttlichen und menschlichen Gesetzes und die Realität der sittlichen Verhältnisse in einen Schein auflösen. Aber diese Auffassung leidet an eben der Einseitigkeit, die mit jeder Abstraction verknüpft ist. Kein Dichter ist blos Dichter, er ist zugleich Mensch und Charakter und hat als solcher die Fähigkeit und die Verpflichtung, in seinem Wesen die Idealität des wahrhaft Menschlichen ebenso darzustellen, wie in seinem Gedicht.

Wenn daher Goethe in seinem Tasso alle Schwächen und Verirrungen, denen der Dichter leichter ausgesetzt ist, als andere Menschen, in dem Bilde seines Helden concentrirt und uns dennoch für denselben lebhaft zu interessiren weiß, so darf man nicht vergessen, daß diese Schwächen und Verirrungen nicht blos dem Dichter, sondern auch dem J ü n g l i n g angehören; genau dieselben Sprünge in der Empfindung und der Leidenschaft an einem M a n n e dargestellt, würde höchstens einen Gegenstand für's Lustspiel geben.

Man hätte glauben sollen, der Tasso würde durch die vollendete Kunst, mit der er eine am Ende sehr beschränkte Seite des menschlichen Wesens darstellt, die spätern Dichter eher abschrecken, als ermuthigen, einen ähnlichen Vorwurf für ihr Gemälde zu wäh-

sen. Es ist aber das Gegentheil geschehen; in zahllosen Romanen wurde der Dichter, der Künstler überhaupt und im weitern Sinne der empfindsame und empfängliche Dilettant als der verkannte Göttersohn aufgefaßt, der sich in diese barbarische Welt nicht zu finden wisse, weil er weit über derselben stände.

Holtei's „Lorbeerbaum und Bettelstab" (1835) war, soviel wir wissen, auf dem deutschen Theater das erste Stück, in welchem für den Genius eine ganz eigenthümliche moralische Weltordnung in Anspruch genommen wurde. Damals, wie zum Theil noch heute, galt die Unordnung und Regellosigkeit für das sicherste Kennzeichen des Genies, und man war geneigt, auch ohne daß irgend eine Production dazu die Berechtigung gab, denjenigen für einen gebornen Dichter zu halten, der abweichend von den übrigen Menschen lebte und empfand. Holtei schildert in seinem Stück einen Menschen ohne Halt und Charakter, der Frau und Kinder verhungern läßt und für eine Bankierstochter schwärmt, die ihm einmal wegen seiner Verse Artigkeiten gesagt hat; der nur die Extreme kennt, und von einem regel- und zwecklosen Leben sogleich in knechtische, trotzige Abhängigkeit verfällt, der, weil seine Trauerspiele keine Anerkennung finden, alles menschliche Gefühl in seinem Herzen erstickt; und er schildert diesen Menschen nicht blos als ein krankhaftes, von vornherein halb verrücktes Individuum, sondern als den Typus eines ächten deutschen Dichters. Man denkt dabei immer an die Beispiele von Günther, von Lenz, von Grabbe, von Hölderlin u. s. w., während man doch von der Poesie nicht verlangen kann, allein ein unsittliches, oder krankes, oder willenloses Individuum aufrecht zu halten. Das Wesen des Genius liegt keineswegs in der unbedingten Knechtschaft unter der Macht der Stimmungen und Empfindungen. Zwar gehört die Irritabilität der Nerven allerdings zum Künstler, der lebhafter empfinden muß, als Andere, um lebhafter darstellen zu können, aber ebenso gehört dazu eine concentrirte Herrschaft über diese Mannigfaltigkeit der fremden Einflüsse und Stimmungen, denn ohne diese ist man unfähig, zu gestalten. Wenn sich also einerseits die Dichter darüber beklagen können, daß man die Würde ihrer Kunst an die Caricatur eines verkümmerten Gemüths knüpft, so hat andererseits die Gesellschaft ein noch weit begründeteres Recht zur Beschwerde, wenn man ihr die Pflicht aufbürden will, diese Regellosigkeit des Genius nicht nur zu ertragen, sondern zu pflegen. — Mit dieser Verirrung hängt eine zweite zu-

sammen, die Neigung nämlich, räthselhafte, abnorme, isolirte Individualitäten zu schildern, für welche der Verstand und das gesunde Gefühl keinen Schlüssel bieten. Die Originalität, deren Gesetz man zu entdecken nicht im Stande, und die sich dessen ebensowenig bewußt ist, artet zuletzt zum Wahnsinn aus, denn Wahnsinn ist nichts Anderes, als das von dem Gesetz der Wirklichkeit isolirte Gemüth. Holtei läßt seinen Helden allerdings erst im Epilog in Wahnsinn verfallen, aber eigentlich ist er es schon bei seinem ersten Auftreten. Solche Schilderungen kommen der Neigung unserer modernen virtuosen Schauspieler sehr gelegen, sich in seltsamen, noch nie dagewesenen Geberden und Grimassen auszuzeichnen. Es ist aber nichts leichter, als einen verschrobenen Verstand und eine verschrobene Empfindung zu schildern, denn man mag karikiren, nach welcher Seite man will, man trifft stets das Richtige, weil es für die Absurdität kein Maß giebt; nichts dagegen ist schwerer als für das gesunde Empfinden, den gesunden Gedanken und die gesunde That den richtigen Ausdruck zu finden, denn dieser ist nur ein einziger, und um ihn zu treffen, muß man selber gesund empfinden und denken. — Wir kehren zu unserm Drama zurück.

Bürger hat, weil er von seiner Poesie nicht leben kann, die Stelle eines Amtmanns angenommen, er versäumt die Pflichten seines Amtes über seinen poetischen Beschäftigungen, und der Gerichtsherr findet sich dadurch veranlaßt, ihn nach einigen Verwarnungen abzusetzen, weil, wie er ganz richtig bemerkt, dieses Amt nicht eine Sinecur für talentvolle und unvermögende Dichter sein soll. Für diese prosaische Ansicht wird er der Verachtung der Nachwelt preisgegeben. Bürger erträgt mit großem poetischen Gleichmuth die Noth, in welche sein Weib und Kind versetzt sind, und unterhält mittlerweile ein Liebesverhältniß mit der Schwester seiner Frau; ein Liebesverhältniß, von welchem er nicht ermangelt das Publikum in Kenntniß zu setzen, indem er die feurigen Liebesgedichte an seine Schwägerin und die Klagen über sein Unglück, eine andere Frau zu haben, drucken läßt. Diese Unwürdigkeit, die schon damals, in einer Zeit, wo man gewöhnt war, sein ganzes Innere vor der gesammten Menschheit aufzuknöpfen, den größten Anstoß erregte, wird in unserm Stück nicht blos von den poetischen Freunden Bürger's, den Großherzog von Weimar mit eingeschlossen, als etwas hingenommen, was sich ganz von selbst verstehe, sondern auch das Opfer dieser licentia poetica, seine Gattin, die Bürger und Molly auf

eine verbrecherische Weise zu Tode quälen, erklärt auf dem Sterbebette, wo ihr das höhere Licht der Wahrheit aufgeht, daß sie ganz allein daran schuld sei; sie hätte die Verpflichtung gehabt, sich für seine Hexameter und Stanzen zu begeistern, ihm Stoff für seine Balladen und Romanzen zu suchen und niemals an die Noth ihres Kindes, sondern nur an den Nachruhm ihres göttlichen Gemahls zu denken; sie bittet ihn deshalb demüthig um Verzeihung und beschwört ihn, nur recht bald die schöne Molly zu heirathen, die alle Verpflichtungen einer Dichterfrau zu erfüllen im Stande sei. Man weiß nicht, ob man hier mehr über die Verirrung des Herzens oder des Verstandes in Erstaunen gerathen soll.

Im Tasso ist nur ein idealer Dichter, dessen dichterisches Wesen nicht durch unsere historische und philologische Kenntniß ergänzt werden darf, sondern das sich vollständig in seiner menschlichen Erscheinung ausspricht; hier dagegen sollen wir den bestimmten Dichter, den wir aus der Schule kennen, in allen Einzelheiten seines poetischen Wirkens vor uns sehen. Es wird uns zuerst der Kreis, aus dem er hervorging, der Hainbund, in einem Tableau dargestellt, wir werden sodann von allen gleichzeitigen Erscheinungen der deutschen Literatur unterrichtet. Die einzelnen Balladen Bürger's werden uns genetisch erläutert; es wird uns weder die Uebersetzung der Ilias, noch das Dörfchen, noch des Pfarrers Tochter von Taubenhain, noch sonst etwas von seinen Leistungen geschenkt. Von der Methode dieser genetischen Erläuterung der Balladen nur ein Beispiel. Molly besucht ihn, nachdem sie eine Zeit lang von einander getrennt sind; gleich bei ihrem ersten Gespräch, wo man erwarten sollte, daß sie sich über persönliche Angelegenheiten unterhalten werden, erzählt sie ihm, sie sei über einen Kirchhof gegangen, und es sei ihr so vorgekommen, als reite ein gespenstischer Reiter hinter ihr, der Trab des Rosses habe ungefähr so geklungen, wie Hurre, hurre, hopp, hopp, hopp, und es sei ihr der Vers dabei eingefallen: „Der Mond der scheint so helle, die Todten reiten so schnelle,“ sogleich geräth Bürger in tiefes Sinnen und springt dann mit dem Ausruf auf: Halt, das giebt mir Gelegenheit zu meiner berühmten Ballade, die ich, weil eben ein interessantes Mädchen, Namens Lenore, gestorben ist, Lenore nennen will. — Man wird unwillkürlich zu dem Gedanken geleitet: wenn ich ein Mädchen wäre, so würde ich diesem Dichter keine Liebeserklärung machen, denn er würde sich beeilen, meine Empfindung zu profaniren. —

Der zweite Umstand, der dazu beiträgt, uns die Krankhaftigkeit in dem Wesen Bürger's deutlicher zu machen, als die Tasso's, ist die Lage der Personen, mit denen er in Berührung kommt. Die Gesellschaft, in der sich Tasso bewegt, ist eine aristokratische, die zwar den selbstverschuldeten Verlust des Freundes mit tiefem Schmerz empfinden wird, die ihn aber wenigstens mit Anstand ertragen kann. Hier ist es aber Weib und Kind, die durch die Vernachlässigung des Vaters in materielle Noth versetzt werden, und es ist nur zu natürlich, daß die gute Dora, nachdem sie im ersten Akt ihre künftige Noth anticipirt hat, vor Allem durch einen Kranz weißer Rosen, den Mosenthal aus dem Freischütz gepflückt und in das Haar der unglücklichen Braut geflochten hat, in den vier folgenden Akten in einem ununterbrochenen Sterben liegt. Aber so natürlich es ist, so wenig ist es poetisch; vier Akte hindurch eine Person leiden, weinen und sterben zu sehen, das erträgt selbst der Deutsche nicht.

Wir fügen ein anderes Stück derselben Tendenz hinzu: „der Genius und die Gesellschaft" (1849) von Elise Schmidt. Bei uns hat jeder Dichterprophet seinen kritischen Apostel; bei Elise Schmidt hat Herr Rötscher diese Rolle übernommen. Dieser Kritiker hat seinen Takt unter andern durch die Bereitwilligkeit an den Tag gelegt, mit welcher er sich von einer der plumpsten und frechsten Gaunereien des neunzehnten Jahrhunderts bethören ließ, von der angeblichen Entdeckung eines deutschen Shakespeare aus dem 16ten Jahrhundert, Carl Zwengsahn, hinter dessen Maske schließlich die aus den Revolutionszeiten hinlänglich bekannte komische Physiognomie des Herrn Langenschwarz hervortauchte. Diese Anekdote verdiente, namentlich als charakteristisch für unsere Theaterzeitungen, einen Platz in der deutschen Literaturgeschichte; wir müssen nur offen gestehen, daß wir keine parlamentarischen Ausdrücke dafür finden. Von der Dichterin des „Genius" war einige Jahre vorher ein Mysterium erschienen, gleichfalls von Rötscher mit großer Begeisterung eingeführt, „Judas;" wie es uns vorliegt, vielleicht das verdrehtetste Product unserer Literatur, wenn es auch eine große Reflexionsthätigkeit und eine lebhafte und reizbare Phantasie verräth. Judas der Verräther war darin in Beziehung auf die Größe seines Strebens gewissermaßen dem Heiland gegenübergestellt; eine Natur, die, weil sie sich nicht zum Beruf eines Heilands emporzuschwingen

vermochte, sich absichtlich in's Teuflische vertiefte. Außerdem bestand zwischen Beiden Eifersucht: Judas liebte die Magdalena, und wollte aus ihr eine neumodisch Emancipirte machen, Magdalena dagegen war Jesus in leidenschaftlicher Liebe zugethan. Wenn so auf der einen Seite die heilige Geschichte in den Kreis der profanen Liebschaft herabgedrückt war, so sollte doch im Erlöser etwas Göttliches erscheinen, und das war mit Werner'scher, oder wenn man lieber will, mit Klopstock'scher Renommisterei versucht. Allein das Supranaturale in concreter Ausführung zu schildern, ist dem Dichter versagt; äußerliche Wunder kann er wohl darstellen, aber Wunder des Geistes, eine über den Kreis des menschlichen Fassungsvermögens hinaustretende Natur läßt man sich nur in einer skizzirten Darstellung, in der Parabel oder Legende gefallen.

Der „Genius und die Gesellschaft" erinnert viel an Gutzkow, namentlich durch seine Sprache, in der sich die Bilder nicht natürlich aus den Empfindungen und Vorstellungen entwickeln, sondern äußerlich, des Effects wegen, hineingedrängt werden. Der Held des Stücks ist Lord Byron, an dem sich die Gesellschaft und namentlich seine Frau, auf's Schwerste versündigt haben sollen: die letztere, wie bei Bürger, namentlich deshalb, weil sie sich nicht für seine Verse begeisterte. Um den großen Dichter zu zeigen, muß Byron jeden Augenblick etwas Ungewöhnliches und Bedeutendes empfinden; und eben darum ist, was er thut, lächerlich und zweckwidrig. Obgleich allen Zeugnissen der Geschichte zuwider das Verhältniß umgekehrt wird, indem das Schlimme, was Byron that und was ihm die Acht der Gesellschaft zuzog, ausgelassen, der Frau dagegen vieles Schlimme aufgebürdet wird, woran sie nie gedacht hat, kann man doch an dem Dichter kein Interesse nehmen, denn er erscheint im Licht einer schwächlichen Kokette, der die Unfähigkeit, sich selbst zu bestimmen, aus seiner Seele in das Zeitalter verlegt. Der Schluß, die angebliche Versöhnung, ist so sentimental, wie es sonst nur Gutzkow einzurichten versteht. — Solche Versuche, einen verkannten Genius zu rechtfertigen, sind immer mißlich. Byron's dichterische Größe wird nicht geschmälert, wenn man seine Sünden offen zugesteht, und so wenig Begeisterung die Gesellschaft der englischen Aristokratie zu erregen berechtigt ist, in dieser Festigkeit gegen ästhetische Einflüsse liegt doch eines der Symptome jener Kraft, die England zu einem sittlichen, und daher mächtigen und freien Staat

gemacht haben. Nachsicht gegen die Capricen von Genies bringt die Neronen hervor. —

Der „Dichter der Zukunft" Robert Griepenkerl hat einen Apostel nicht nöthig gehabt, er ist sein eigener Johannes gewesen. Nachdem er für seinen „Robespierre" vorher aller Orten persönlich Propaganda gemacht, nimmt er in der gedruckten Vorrede den Mund auf eine Weise voll, daß Gutzkow dagegen bescheiden erscheint. „Was kein Shakespeare konnte, kein Calderon, kein Racine, kein Corneille, kein Goethe — ja selbst kein Schiller, — das kann die Bühne der Gegenwart erreichen, wenn die Breter unter dem Kothurn der Wirklichkeit donnern!" — Dieser Donner der Wirklichkeit spricht natürlich am vernehmlichsten in einer revolutionären Periode.

Für den wahren Dichter ist eine Zeit, in der man die Gräuelthaten in Bausch und Bogen taxiren muß, kein günstiger Vorwurf. Die wahrhaft dramatische Spannung muß sich in einer bestimmten Schuld, einer bestimmten Buße concentriren, und die Personen, über deren Schuld und Schicksal wir zu Gericht sitzen sollen, müssen nicht in eine tropische Atmosphäre gestellt sein, welche die Zurechnungsfähigkeit wenigstens zur Hälfte aufhebt. Wenn wir zweifelhaft sind, wie unser Verdict ausfallen würde, wenn wir als Geschworene säßen, so ist unsere Stellung als Publikum noch mißlicher. Die Schwierigkeit, die jeder historische Stoff dem Dichter bietet, weil er auf einer den Tagesempfindungen fremden, vielleicht entgegengesetzten Weltanschauung basirt, wird bei Revolutionen noch dadurch erhöht, daß in einer fieberhaft exaltirten Zeit die öffentliche Meinung, sonst doch durchschnittlich der Ausdruck des ungeschulten gesunden Menschenverstandes, sich geradezu in das Gegentheil desselben verkehrt. Nicht allein die Gedanken, die Empfindungen, selbst die Sprache verwandelt sich. Es redet Alles einen wüsten Jargon, der den Zusammenhang mit den gewöhnlichen Vorstellungen des Lebens verloren hat. Wie soll dem Publikum deutlich gemacht werden, daß es nicht vor einem Tollhause, sondern vor einem geschichtlichen Schauplatz steht?

Ein Reflexionsdichter — das ist Griepenkerl, denn was er giebt, ist nicht erlebt, nicht empfunden, sondern erdacht; aber er geht mit Ueberlegung zu Werke, man kann bei jeder seiner Scenen sagen, was er beabsichtigt — weiß sich auch in diesem Falle zu helfen. Das Publikum will einen Repräsentanten seiner eigenen Verwun-

derung über den herrschenden Wahnsinn, der es in den Stand setze, sich zu orientiren. Griepenkerl hat das höhere Bewußtsein über das, was die Revolution der Menschheit leisten soll und leisten wird, einer geistreichen Dame in den Mund gelegt, Therese Cabarrus, die sich schon äußerlich von dem übrigen Personal dadurch unterscheidet, daß sie in Versen spricht, meist in Reimen, während die Andern sich in jener ungeschickten Halbprosa bewegen, in welcher der jambische Rhythmus vorherrscht, ohne doch die rohen Elemente zu überwinden. — Es wäre freilich einfacher gewesen, die Kritik vom Standpunkt des natürlichen Gefühls ausgehen zu lassen, als vom Standpunkt der Philosophie; wenn aber einmal das letztere geschehen sollte, so müßten wenigstens die Ideen der Heldin klarer und edler sein, als die des gewöhnlichen Volks. Leider zeichnen sie sich aber nur durch größere Unklarheit und Verwirrung aus. Außerdem ist ihre Person so unbestimmt gezeichnet, man weiß so wenig wie und warum, daß ihre Erscheinungen nur Theatercoups sind. — In der Zeichnung der Revolutionsmänner hat sich der Dichter bemüht, nach allen Seiten hin unparteiisch zu sein. Nur das Volk kommt allzuschlecht weg: es besteht aus drei Trunkenbolden, deren einzige Beschäftigung, abgesehen von der Emeute, zu sein scheint, gestohlenen Wein zu saufen. Wenn man vom Volk nichts weiter kennt, als Reminiscenzen aus dem Coriolan, sollte man es nicht zu schildern unternehmen.

Die Wahl des Zeitabschnitts und das Arrangement der Akte ist nicht ungeschickt. Die Hinrichtung Robespierre's ist der Wendepunkt der Revolution, und um ihn vollständig zu würdigen, muß ein recht eminenter Akt des Schreckens vorhergehen. Dazu ist am besten der Fall derjenigen unter den Schreckensmännern geeignet, die noch einen Funken menschlichen Gefühls in sich tragen. Danton's Tod ist nicht, wie man dem Drama mit Unrecht vorgeworfen hat, eine Episode, sondern die wesentliche und nothwendige Einleitung zu Robespierre's Fall. Danton ist auch der wesentliche Gegensatz zu Robespierre, denn um für diesen auch nur eine relative Theilnahme empfinden zu können, müssen wir sehen, wie selbst die kräftigsten Naturen durch den Schwindel der Revolution aus ihren Fugen gerückt worden, und wie nur die beschränkte „Tugend" fest bleibt. — Freilich wird auch dadurch unsere Theilnahme für den Helden der Jakobiner nicht groß. Bei einer mächtigen leidenschaftlichen Natur begreifen wir auch die wildesten Verwirrungen, und

können ihnen unser Mitgefühl nicht versagen, der Fanatismus des Verstandes dagegen kann uns wohl in der Geschichte, aber nicht im Gedicht fesseln. Robespierre bleibt ein mesquines Geschöpf, so hoch auch das Piedestal sein mag, auf welches ihn die Verhältnisse und seine Umgebung stellen. Wir können an den Franzosen, die sich durch diesen kleinlichen Tyrannen knechten lassen, kein Interesse nehmen, denn der Gegenstand ihrer Furcht ist nicht ein lebendiges Wesen, sondern ein Symbol, eine Abstraction, ein Collectivbegriff, und wir werden auch durch seinen Sturz nicht erhoben, denn die Entscheidung des neunten Thermidor war ein reiner Ausfluß der Feigheit, die nichts mehr zu verlieren hatte, und die Sieger unter allen Halunken, die jene wilde Zeit an's Tageslicht gebracht, die verächtlichsten: sie hatten dieselben Gräuelthaten verübt, wie ihre weiter vorgeschrittenen Genossen, und hatten schlechtere Motive. — Die Intrigue, welche die letzte Katastrophe herbeiführt, ist auch bei Griepenkerl der schwächste Theil, der Maschinist Vadier ist eine ganz unklar gedachte Figur, obgleich an sich die Idee, den Sturz des Tyrannen dadurch herbeizuführen, daß man gerade seine Tugenden dem Volk lächerlich macht, nicht schlecht ist. Es kommt aber nicht blos auf den Einfall an, sondern auf die Durchführung: und diese ist im ganzen Stück so roh, sie bedient sich so gewissenlos der oberflächlichsten handgreiflichsten Motive, sie speculirt so ungescheut auf den gemeinen Effect, daß hier nur noch ein sehr ernster Ausdruck des Urtheils am Ort sein kann.

Die durch äußere Mittel hervorgerufenen Erwartungen, welche man an den Robespierre geknüpft hatte, mußte das zweite Stück des Dichters, „die Girondisten" entgelten. Es war in der That in seinem ganzen Bau, in der Anlage der Charaktere, in der Farbe und Zeichnung, wie in der zu Grunde gelegten Idee eine Nachbildung des ersten; allein manche Scenen waren doch besser ausgeführt und einzelne Figuren z. B. Lambertine von Mericourt nicht unglücklich erfunden. Aber man entdeckte in der Nachbildung alle die Fehler, die bereits im Original gelegen hatten, und das Stück begegnete einer allgemeinen Verstimmung. Es wäre dieser Erfolg in sofern ein Gewinn für die Kunst, wenn man sich dadurch von der Unmöglichkeit überzeugt hätte, die Massen auf dem Theater in Bewegung zu setzen, und Ideen zu Helden eines Stücks zu machen. In der Oper ist es anders, aber im Drama interessiren uns nur bestimmte Individualitäten, deren Natur wir vollständig durchschauen,

und über deren sittliches Verhältniß zu dem Schicksal, welches sie trifft, wir uns ein vollständiges Urtheil bilden können. Die Masse kann nur dazu dienen, dem Gemälde dieses Schicksals den angemessenen Rahmen zu geben, und aus der Idee kann man nur die Beleuchtung nehmen, sie muß das Kriterium unseres Urtheils sein, nicht der Stoff, an dem wir unser Urtheil zu bewähren haben.

Aber gerade in unserer Zeit, wo man auf dem Theater nach heroischer Größe strebt und diese nicht in der künstlerischen Durchführung, sondern im gegebenen Stoff sucht, werden wir mit einer Fluth von Revolutionsdramen überschüttet, in denen die von der Geschichte überlieferte Färbung die mangelnde Erfindungskraft des Dichters ersetzen muß. Einer der beliebtesten Theaterdichter des neuen Frankreich, Ponsard, hat gleichfalls die Ermordung des Marat zum Gegenstand eines Dramas gemacht, und unter den vielfachen Versuchen deutscher Dichter der Art, die uns vorliegen, ist gleichfalls eine Charlotte Corday, die wir mit einiger Aufmerksamkeit ansehen müssen. Der Dichter heißt Julius Bamme. Zwar ist das Stück verfehlt; wir müssen die flüchtige, skizzenhafte Form der Handlung und des Dialogs tadeln, die das Gedicht in das Reich des unsichtbaren Theaters zurückdrängt, von dem wir uns mit so großer Anstrengung loszumachen suchen; wir müssen die Neigung tadeln, statt der äußerlichen Entfaltung einer Handlung alles Interesse in die innere Seelenbewegung zu legen, eine Neigung, die zur Uebertreibung, zum Raffinement, zur Unwahrheit und nicht selten zur Absurdität führt; wir müssen diese Sophistik des Herzens verdammen, die so fein subtilisirt, daß endlich von realem Denken und Empfinden nicht mehr die Rede ist. Aber wir müssen auf der andern Seite anerkennen, daß wir es mit einem nicht gemeinen Talent zu thun haben, mit einem Talent, das, wenn es einem jugendlichen Dichter angehört, und wenn man daher seine Verirrungen als ein Uebergangsmoment seiner Entwickelung begreifen kann, zu den besten Hoffnungen berechtigt. Dieses Talent zeigt sich zunächst freilich nur in zweierlei: einmal in der Fähigkeit, feine, starke und ungewöhnliche Empfindungen trotz ihres Ungestüms mit einer gewissen Anschaulichkeit darzustellen, sodann in der Sprache, die trotz aller Geschmacklosigkeiten, welche von einem zu weit getriebenen Raffinement unzertrennlich sind, dennoch im Ganzen poetisch ist, weil sie aus wirklichen, zum Theil originellen Gedanken hervorgeht. Der Dichter erinnert mit seiner Richtung auf das Häßliche und Unbegreifliche

an Büchner oder auch an Hebbel, dessen Einfluß auf ihn ein sehr bedeutender und unheilvoller gewesen zu sein scheint. Die Charakteranlage der Charlotte ist nämlich eine Wiederaufnahme des Problems der Judith: eine gewaltsam zurückgedrängte und durch die Unfähigkeit, einen würdigen Gegenstand zu finden, bis zum halben Wahnsinn gesteigerte Leidenschaft, die sich endlich zu der Idee einer bestimmten That krystallisirt und in dieser That sich ebenso befriedigt als wiederlegt.

Wenn wir bei diesem Dichter die romantische Abwendung von dem wirklichen Theater tadeln mußten, so können wir das Entgegengesetzte bei **Alfred Meißner** rühmen, der mit seinen beiden Tragödien „das Weib des Urias“ und „Reginald Armstrong“ aus dem lyrischen Stillleben herausgetreten ist. Es ist nicht leicht, aus der Gewohnheit der lyrischen Sprache in die dramatische überzugehen, namentlich in unserer Zeit, wo die Lyriker uns die Empfindungen nur noch aus der zweiten Hand geben, wo sie uns nur die Einfälle und Betrachtungen mittheilen, die ihnen schon bei hundertfältig dargestellten Empfindungen aufsteigen. Daraus ist jene Sprache hervorgegangen, in der das Herz, auch indem es empfindet, sich selber zum Gegenstand macht, sich gegen sich selber kritisch verhält. Es giebt aber keinen schlimmern Fehler für die dramatische Sprache, als dieses beständige Heraustreten aus sich selbst; diese Gewohnheit, sich auch im Affect im Spiegel zu betrachten. Im Drama wollen wir unmittelbar sehen, wie die Helden empfinden, sie sollen es uns nicht erst erzählen.

Um so größer ist das Verdienst A. Meißner's, der als lyrischer Poet von den genannten Fehlern keineswegs frei ist, wenn er sich gleich bei seinem ersten Versuch in den dramatischen Ton glücklich gefunden hat. Die Sprache ist dramatisch correct, lebhaft und bisweilen schön; außerdem ist die Exposition klar und verständig, die Gruppirung der Handlung mit bestimmter Beziehung auf die Bühnenwirkung entworfen, die Charaktere sind scharf gezeichnet und haben sogar einzelne interessante Züge, die kritischen Momente sind deutlich entwickelt. Das Alles sind große Vorzüge, wenn man diese Stücke mit den leichtsinnigen Arbeiten der gewöhnlichen Theaterschreiber vergleicht.

Allein das Gefühl, welches im Allgemeinen das Publikum verstimmte, ist ebenfalls ein berechtigtes. Das Publikum hat Recht,

wenn es vom Dichter, und namentlich vom dramatischen Dichter, Ideale verlangt, Bilder, an denen es sich erfreuen, erbauen und erheben kann, und wenn es nicht damit zufrieden ist, daß ihm der Dichter lauter schlechte Subjecte vorführt. In Alfred Meißner geht eine Reaction vor sich, die wir aus der Natur der Sache wohl begreifen können. Unsere jungen Lyriker sind in einer schlimmen Lage. Unsere Literatur bietet einen so reichen Vorrath an schönen Empfindungen, Bildern und Reflexionen, daß nur einiges Formtalent dazu gehört, aus ihnen neue Empfindungen, Bilder und Reflexionen zu combiniren. So singen unsere jungen Dichter von den Leiden ihres eigenen Herzens, von ihren unbegriffenen Gefühlen und von den Qualen des Weltalls, noch ehe sie etwas wirklich empfunden, noch ehe sie in ihrer Seele etwas haben, was man zu begreifen sich die Mühe geben sollte, noch ehe sie von der Welt etwas wissen. Sie ergehen sich in den erhabensten Gedanken, ehe sie wirklich gedacht haben, d. h. sie fabriciren Variationen auf bekannte Melodien. Auch ein Dichter von wirklicher Begabung, und das ist A. Meißner unstreitig, leidet an dieser Krankheit des Anempfindens, mehr oder minder ist in unserer Zeit jeder Lyriker eine Madame Melina. Es ist ein gutes Zeichen von wirklicher Kraft, wenn gegen diese sieche Neigung eine Reaction eintritt, selbst wenn diese in's entgegengesetzte Extrem treiben sollte. Man ist der unerschöpflichen Herzenspumpe müde, und dann nur zu geneigt, sich eine zu große Vorstellung von den Charakteren zu machen, die weniger schnell mit dem Schnupftuch bei der Hand sind. Wir haben es daher auch ganz natürlich gefunden, als A. Meißner in den aufgeregten Zeiten sich Ideale à la Marat bildete, und gar nicht abgeneigt war, eine ziemliche Anzahl köpfen zu lassen: eine solche Periode muß Jeder durchmachen, wie die Kinderkrankheiten.

Diese Vorliebe für Charaktere, in denen der Verstand das Gefühl überwiegt, hat sich denn auch in seinen beiden Dramen Luft gemacht. Im ersten wurde die Liebe nach politischen Rücksichten modificirt, im zweiten ist der eigentliche Held Glandower ein verstockter Verstandesmensch. Das Sujet ist ein Seitenstück zu Clavigo, was übrigens kein Vorwurf ist, denn man kann jeden Stoff neu verarbeiten, wenn man ihm nur neue und interessante Seiten abgewinnt. Der Gegensatz zwischen einem leicht bestimmbaren und einem festen, bestimmten Charakter kehrt schon bei Goethe in vielen Dramen wieder, z. B. in Tasso, Faust u. s. w. Das specifisch

Goethe'sche Publikum neigt sich entschieden auf Seite des bestimmbaren Idealisten, und verdammt den hartherzigen Weltmann, der dem Genie nicht den gehörigen Respect erweist. Sieht man dann aber näher zu, so entdeckt man im Weltmann viele anerkennenswerthe Eigenschaften, und im Dichter manche schwache Seiten, und endlich treten die letzteren so stark hervor, daß man von Clavigo, Tasso u. s. w. nichts mehr wissen will, und ihren Gegnern Recht giebt. Man vergißt dabei, daß auch diese kalten Menschen erst dann Interesse gewinnen, wenn sie einmal aus sich herausgehen und der Leidenschaft folgen, die bei ihnen um so stärker ausbricht, je strenger sie sie zurückgedrängt haben.

Auf diesem Standpunkt steht jetzt A. Meißner. Sein Versuch, für den raffinirten Egoisten, der nur nach dem Verstand geht, Interesse zu erregen, mußte scheitern, weil es eine Unmöglichkeit ist; aus seinem Idealisten hatte er halb mit Absicht eine so klägliche Figur gemacht, daß von diesem ohnehin nicht die Rede sein konnte. In den ersten Akten wird man noch durch die verständige Exposition interessirt und gefesselt; nachher aber, wo der Charakter Glandower's sich in seinem wahren Lichte zeigen soll, merkt man, daß dem Dichter nur ein ganz unbestimmtes Bild vorgeschwebt hat, da er im kritischen Punkt sein Verhältniß zu Clarissa obenhin behandelt, da er ihn den gröbsten Rechnungsfehler machen läßt, und ihn dadurch, ohne es zu wollen, in den Augen des Publikums herabsetzt, und da er endlich keinen andern Schluß findet, als ein allgemeines Gemetzel.

Wir kommen zum Schluß des Capitels auf einen Dichter, dessen Talent dem der übrigen in seiner Eigenthümlichkeit ebenso entgegengesetzt ist, als es sie an Umfang und Intensivität überragt. Während wir bei den meisten der genannten Dichter eine Ueberfülle von idealen Motiven, Aussichten und Vergleichspunkten antrafen, dagegen einen großen Mangel an innerer Wärme und an plastischer Kraft, zeichnet sich **Otto Ludwig** durch eine bei den Deutschen sehr seltene Kraft der Zeichnung und Wärme der Farbe aus, und was ihm fehlt, möchte vielleicht gerade in jenem Mangel an Idealismus liegen, von dem wir bei den übrigen Dichtern das Gegentheil wahrnehmen. Otto Ludwig ist ein ganz entschiedener Realist, kein Strahl einer höhern Idee fällt auf die Gruppen des Lebens,

das er in mannigfaltiger Bewegung vor uns entfaltet, und dieser Mangel erkältet unser Mitgefühl. Aber als Realist ist er ein Talent vom ersten Range, ein Talent, dem wir seit Heinrich v. Kleist nichts Aehnliches an die Seite stellen können. Seine beiden Stücke „der Erbförster" und „die Makkabäer", so weit ab auch ihre Bahn von dem wahren dramatischen Ideal führt, sind doch höchst bedeutende Bereicherungen unserer Bühne, und regen zu einem fruchtbaren Studium über das Wesen der Kunst an.

Was bei dem „Erbförster" zunächst auffällt, ist die lebendige Anschaulichkeit, mit der sich der Stoff in unmittelbarer Gegenwart uns aufdrängt. Allerdings gelingt das den Deutschen leichter in der bürgerlichen Sphäre, die ihnen durch kräftiges Mitgefühl vermittelt wird, während sie die beliebten Haupt- und Staatsactionen sich erst mühsam aus farblosen Darstellungen zusammensuchen müssen. Bei den bürgerlichen Stoffen geht unsern Dichtern zuerst der Gegenstand auf, und das ist das richtige Verhältniß, während ihnen beim historischen Drama zuerst eine allgemeine Idee vorschwebt. So ist unzweifelhaft Hebbel in keinem seiner Stücke so glücklich in Farbe und Zeichnung gewesen, als in der Maria Magdalena.

Wenn man daher in neuerer Zeit mehrfach den Versuch gemacht hat, zum bürgerlichen Drama in der Weise Iffland's zurückzugehen, so ist das ein richtiger Instinct, wenn auch ein schwer zu beseitigender Uebelstand damit verbunden ist. Den weichen, rührenden Ausgang, den Iffland seinen Dramen zu geben pflegt, ertragen wir nicht mehr in unserer Poesie, wir wollen erschüttert oder belustigt werden. Daher bemühen sich unsere Dichter, in das bürgerliche Leben jene starken individuellen Conflicte einzuführen, die man sonst nur an ideale Personen anknüpfte. Hier tritt aber dem Dichter eine unübersehbare Kette von Schwierigkeiten entgegen. Das wirkliche bürgerliche Leben ist nicht nur an die strengen moralischen Gesetze geknüpft, die wir auch in das ideale Trauerspiel mitbringen müssen, sondern es ist zugleich in ein Netz von Rechtsgewohnheiten, von allgemeinen, einer bestimmten Sphäre der Gesellschaft angehörigen sittlichen Voraussetzungen und von bestimmten positiven Gesetzen eingefangen, welche die freie individuelle Bewegung wo nicht unmöglich machen, doch wenigstens sehr erschweren. Man kann keinen starken, ungewöhnlichen Schritt thun, ohne in das Gebiet der Civil- und Criminalgerichtsbarkeit überzutreten, und in beiden Fällen hört die dramatische Poesie auf. Im ersten Fall müssen wir den Codex

zur Hand nehmen, um den Dichter zu controlliren, wozu wir wohl bei der Lectüre eines Romans, aber nicht im Theater Zeit haben, im zweiten fällt auf die Handlung etwas Diffamirendes, was nicht mehr poetisch ist. Bei Macbeth, bei Othello, bei Lear können wir uns der freien menschlichen Theilnahme der Schuld und dem Schicksal der Helden hingeben; der widerwärtige Gedanke eines Criminalprocesses, des Zuchthauses und was sonst damit zusammenhängt, bleibt uns fern. Im bürgerlichen Drama ist das nicht mehr möglich, und da der Dichter doch schwerlich einem wirklichen Bösewicht, einem Verbrecher von Profession die entscheidende Schuld übertragen wird, weil er in diesem Fall auf unser Mitgefühl nicht zählen könnte, so wird die Theilnahme befangen, unruhig und ängstlich, weil sie zu stark für den ästhetischen Eindruck an die Realität erinnert wird.

Zu diesem Uebelstand, der in der Natur der Gattung liegt, kommt bei Otto Ludwig noch ein individueller, der gerade mit den besten Kräften seines Talents zusammenhängt. Es giebt in der Poesie eine erste Stufe der Wahrheit, zu welcher sich die meisten unserer sogenannten Dichter gar nicht aufschwingen, die aber das erste nothwendige Kriterium eines ächten dramatischen Talents ist. Wir möchten es die sinnliche Wahrheit nennen. Sie besteht darin, daß der Dichter den Herzschlag seiner Figur nicht blos im Allgemeinen wahrnimmt, sondern ihn bis in jeden Muskel des Gesichts, bis in die Hände, ja bis in die Fußspitzen verfolgt. Schlechte Dichter, denen die Leidenschaft nicht im Detail aufgeht, pflegen sich dadurch zu helfen, daß sie in Parenthese eine Reihe von Mimen und Gesten beschreiben, die sie den hergebrachten Vorschriften entlehnen. Der ächte Dichter aber weiß diese allgemeine Aufregung in eine Reihe einzelner Züge zu zerlegen, die sich in lebendiger Bewegung aus einander entfalten, und uns ein naturgetreues Gesammtbild darstellen. Von dieser Seite ist das Talent Otto Ludwigs nicht hoch genug zu stellen. Seine Figuren bewegen sich mit einer Naturwahrheit, mit einer individuellen Lebendigkeit und mit einer souverainen Kraft, die nur Dichter von sehr starker Beobachtungsgabe und sehr lebhaftem Gefühl hervorbringen können. Denn diese kleinen Züge sind bei ihm nicht wie bei Hebbel künstlich ersonnen, und nach gewissen idealen Gesichtspunkten mühsam zusammengesucht, sondern sie drängen sich dem Dichter in unabweisbarer Gegenwart auf. — Dasselbe gilt von der Stimmung der einzelnen Situationen.

Es ist nicht nur mit anscheinend großer Wahrheit der Conflict der verschiedenen auf einander stoßenden Gemüthsbewegungen zu einem spannenden Ereigniß zusammengedrängt, sondern auch mit einer seltenen theatralischen Geschicklichkeit jedesmal der Ton angeschlagen, der die Seele in der Weise erregt, wie es dem Zweck des Gedichts entspricht. Die Entwickelung der einen Gemüthsbewegung aus der andern erfolgt mit einer solchen Energie und ist dabei mit einem solchen Detail ausgeführt, daß wir keinen Augenblick zur Ruhe kommen, daß die anscheinende Gegenwärtigkeit der Handlung uns wenigstens für den Augenblick über alle Zweifel und Bedenken hinwegführt.

Allein gerade in dieser Eigenthümlichkeit des Talents liegt für den Dichter auch die Quelle der Verirrung. Da er mit so großer Lebhaftigkeit alle erregenden und charakteristischen Momente im Detail emfindet und ausführt, geht ihm der große Blick über das Ganze und damit das ideale Motiv der Tragödie verloren. In dem „Erbförster" hängt immer nur eine Scene mit der andern zusammen, und daraus geht noch kein organisches Ganze hervor. Der Anlage nach ist das Stück auf ein Lustspiel berechnet, denn wir befinden uns in einem Kreise guter unbefangener Menschen, die in sehr einfachen Verhältnissen leben, die außerdem bereits durch sehr innige Bande mit einander verknüpft sind, und in deren Zuständen an einen tragischen Conflict nicht zu denken ist. Dennoch werden wir zum Schluß in ein gräßliches Gewebe von Gräueln und Verbrechen verstrickt. Zu diesem schreienden und grausamen Contrast zwischen den Voraussetzungen und dem Schluß ist das erregende Motiv anscheinend die Starrköpfigkeit zweier Biedermänner, in der That aber nur der leidige Zufall, der in Fällen, wo es auf die Minute ankommt, die Verständigung verzögert. Wir haben bereits im vorigen Bande an dem Trauerspiel „die Familie Schroffenstein" nachzuweisen gesucht, daß der Zufall und das Mißverständniß sich in der Tragödie nicht hervordrängen dürfen, weil sie die Seele beleidigen, die in der Poesie ein richtiges Verhältniß zwischen Schuld und Schicksal, zwischen Ursache und Wirkung erwartet. Aber dort war doch wenigstens durch die Situation der Zufall hervorgerufen. Die beiden Zweige der Familie Schroffenstein waren durch ihre eigenthümliche Lage zu gegenseitigem Haß und Mißtrauen angeregt, und in einer solchen Lage der Dinge kann der leichteste Schneeball zur Lawine werden. Hier dagegen findet auf beiden Seiten

die ernste und herzliche Neigung zu gegenseitigem Verständniß statt, und wenn auch einige Zwischenträger vorhanden sind, die gern einen Bruch herbeiführen möchten, so sind diese doch zu untergeordneter Natur und zu wenig durch die Umstände begünstigt, als daß ihr Gewicht schwer in die Waagschale fallen könnte. Wir können dem Dichter nicht helfen, es findet, abgesehen von dem Mangel eines idealen Zusammenhanges zwischen den beiden Theilen der Handlung, auch eine Fehlerhaftigkeit in der Entwickelung der Charaktere statt. Die beiden Hauptpersonen, der Förster Ulrich und der Gutsbesitzer Stein, werden uns als zwei zwar nicht vollkommene, aber gute Menschen dargestellt. Wir wollen zugeben, daß für den Augengenblick die Hitze solche Männer so außer sich setzen kann, daß sie alle Rücksichten der Vernunft bei Seite werfen, und eine übereilte Handlung begehen; sobald aber die fliegende Hitze vorüber ist, und mit dem Bewußtsein der schlimmen Folgen auch das Gefühl der Schuld erwacht, muß bei jeder guten Natur eine Reaction eintreten, und wo das nicht der Fall ist, hört unser Interesse an dem Charakter auf. Stein ist mit dem Förster durch jahrelange Freundschaft verbunden, sein Sohn ist im Begriff, die Tochter desselben zu heirathen; in der Hitze eines Streits läßt er sich dazu verleiten, seinem alten Freunde gegenüber den Gutsherrn hervorzukehren, ihn abzusetzen, da er seinen Willen nicht thun will, und einem versoffenen, durch und durch nichtswürdigen Menschen, der als solcher aller Welt bekannt ist, die Stelle zu übergeben. Wir wollen die schwer begreifliche Möglichkeit des letztern Umstandes zugeben: nun vergeht aber so viel Zeit, daß er hinlänglich zur Ueberlegung kommen mußte; er merkt es, daß er nicht blos mit dem hastigen Verfahren gegen seinen alten Freund, sondern auch im ersten Grunde des Streits Unrecht hat. Mittlerweile hat der neue Förster seine Stellung dazu benutzt, den Sohn des alten Försters, den er nicht leiden kann, unter einem unsinnigen Vorwande auspeitschen zu lassen; wie Stein dies erfährt, wird er, der angeblich hitzige Mann, nicht von einem starken Gefühl ergriffen, das unter diesen Umständen einer einigermaßen gesund angelegten Natur nur noch eine Handlungsweise möglich machen würde, sondern er geräth nur in Unmuth, wägt verschiedene Bedenken ab, namentlich, daß er seiner Würde als Gutsbesitzer nichts vergeben will, und denkt nun darüber nach, wie sich diese einzelnen Momente zu einem wünschenswerthen Resultat zurechtlegen ließen. Von einer Totalität der Natur ist

also keine Rede, es ist ein fratzenhaft verzerrtes Bild, das wohl in der Wirklichkeit sein Original finden mag — denn welche Unmöglichkeit läßt sich nicht in der angeblichen Wirklichkeit wiederfinden! das aber nicht in die Poesie gehört. Mit dem Förster selbst ist es nicht viel besser, obgleich bei diesem die sauber ausgeführte Detailmalerei die Widersprüche mehr versteckt. Daß ein verständiger Mensch bis in sein reifstes Alter aufwachsen kann, ohne von seiner bürgerlichen Stellung und deren Rechten und Pflichten einen Begriff zu haben, wollen wir zugeben, obgleich es eine harte Zumuthung ist, da man in diesen Lebenskreisen sich um die praktischen Verhältnisse mehr zu kümmern pflegt; wir wollen auch zugeben, daß ein gerader Sinn für den Unterschied des angebornen und positiven Rechts kein Verständniß hat. Aber daß ein schlichter Mensch sein eignes Gefühl so sophistisch bearbeiten kann, daß er auf die Anzeige hin, sein Sohn sei durch den Mann, dem er früher seine Tochter geben wollte, erschossen, eine Anzeige, die nur durch ganz ungenügende Indicien unterstützt wird, sich sofort zum Richter und Rächer dieser That berufen glaubt, daß er ohne Bedenken in den Wald schleicht und einen Meuchelmord begeht, und daß er auch von dem Unrecht dieser That sich nicht eher überzeugen läßt, als bis er erfährt, es sei gar kein Mord vorgefallen, den er zu rächen gehabt: — das können wir dem Dichter nicht zugeben, so handelt ein Verrückter, aber nicht ein redlicher Mann, der von der Leidenschaft erfaßt wird. Und der Eindruck wird dadurch keineswegs gemindert, daß der Förster zuletzt mit Verleugnung alles natürlichen Gefühls über die schrecklichen Folgen seiner That sich lediglich mit der abstracten Rechtsfrage zu thun macht. Daß nebenbei der Mord dadurch noch complicirter wird, daß der Förster nicht den vermeintlichen Mörder seines Sohnes, sondern seine eigne Tochter erschießt, ist ein Umstand, der zwar die Gräuel des Schlusses steigert, der aber zum Wesen der Entwickelung nichts beiträgt.

Wenn alle diese Umstände nicht hinreichten, uns über den Werth der Charaktere ein ganz anderes Urtheil zu geben, als der Dichter in seiner Seele trägt, so müßten es die Familienverhältnisse thun, die uns gelegentlich angedeutet werden. Sie sind im höchsten Grade unsittlich, denn sie entbehren alles Vertrauens und aller Liebe. Und diese Verhältnisse sind doch nothwendig, um die Vorstellung zu ergänzen, welche wir uns von den Charakteren zu machen haben. Unendlich besser hat es Iffland in seinen „Jägern“, die

doch mit ihrer Färbung unserm Dichter vorgeschwebt haben, verstanden, das Bild des Oberförsters durch seine Einwirkung auf die Umgebung zu vervollständigen. Die Oberförsterin ist gar nicht als ein Ideal dargestellt, im Gegentheil, aber sie wird doch nicht daran denken, in einer ähnlichen Krisis ihren Gemahl ohne Weiteres im Stich zu lassen. Selbst in Hebbel's Maria Magdalena, so düster und unheimlich die Atmosphäre ist, die sich darüber breitet, wird uns doch das Verhältniß der einzelnen Personen zu einander menschlich verständlicher, weil wir bei den entscheidenden Fragen, eine einzige abgerechnet, das Wie und Warum durchschauen. Ludwig dagegen motivirt sehr stark die äußern Ereignisse, während er uns bei den schwierigsten phychologischen Problemen die unerhörtesten Voraussetzungen zumuthet. Darum ruft der Schluß der Tragödie, anstatt uns zu versöhnen, in uns nur Entsetzen hervor. Das schreckliche Elend, in welches der Erbförster verfällt, zum Theil doch unter Mitwirkung zufälliger Umstände, wird von ihm selbst und eigentlich auch von den übrigen Personen, weniger im natürlichen Licht des Gefühls, als in der künstlichen Beleuchtung eines juristischen Problems betrachtet. Als ein halb Rasender hat der Förster seine That begangen: wenn er dann in seiner Auslieferung an die Gerichte und in seiner Hinrichtung so zweifellos eine Sühnung seiner Schuld sieht, daß er darüber ganz zufrieden und verklärt wird, so können wir diesen Zustand wieder nicht anders nennen, als Raserei, und wenn die übrigen Personen diese Ansicht mit uns theilen, so liegt in dieser Superiorität ihres Bewußtseins nichts Versöhnendes.

Wir kommen auf den Punkt zurück, den wir schon vorhin andeuteten. Trotz der seltenen Virtuosität, mit welcher der Dichter den Irrgängen des Seelenlebens Gestalt zu verleihen weiß, ist er doch nicht Herr über den innern Kern der Seele. Die Entwickelung seiner Charaktere wird von keiner höhern Nothwendigkeit getragen, und er ruft daher in uns selbst nicht den Glauben hervor, den minder begabte Charakterzeichner durch die Ehrlichkeit und Unmittelbarkeit ihrer Darstellung erwecken. Wir werden in dieser Ansicht durch seine Novellen bestärkt, von denen einige, z. B. „der Todte in St. Annen Capelle" (1840) ein ganz wunderbares Talent realistischer Zeichnung und Farbengebung verrathen, bei denen aber die psychologische Motivirung das Schwächste ist.

Gehen wir von diesem Gesichtspunkt aus, so wird es uns weniger in Verwunderung setzen, daß der Dichter in seinem neuesten

Trauerspiel „die Makkabäer" sein Talent nach einer ganz entgegengesetzten Richtung entfaltet hat. In dem Erbförster war wenigstens dem Anschein nach sein Hauptstreben auf das Charakteristische gerichtet: davon ist in den Makkabäern keine Spur. Mit Ausnahme des Helden Judah, der nicht ein dramatischer, sondern ein epischer Charakter ist, weil er nur handelnd, nicht leidend auftritt, und in dessen Handlungsweise uns doch manches unverständlich bleibt, ist bei den übrigen Personen nicht einmal der Versuch gemacht, uns über die Motive ihres Verfahrens in's Klare zu setzen. Namentlich die Hauptperson des Stücks, die Mutter der Makkabäer, ist eine Mosaikarbeit aus einzelnen Situationen. In jeder neuen Scene setzt sie uns durch eine neue unerhörte Voraussetzung in Erstaunen, und es ist uns unmöglich, auch nur entfernt zu ahnen, wie das Eine mit dem Andern zusammenhängt. Der Bruder Judah's, Eleasar, begeht bis zum Schluß hin eine Reihe der auserlesensten Nichtswürdigkeiten, und wird zum Schluß bekehrt, ohne daß wir für das Eine oder das Andere in seinem Charakter einen Grund entdecken, da wir von diesem Charakter nichts erfahren. Am auffallendsten ist aber der Mangel einer innern freien und gesetzmäßigen Selbstbestimmung, worin doch der Kern der organischen Charakterbildung beruht, in einer Figur, die zwar sehr kurz und oberflächlich behandelt ist, in deren Willen sich aber die Entscheidung der Katastrophe zusammendrängt, in dem syrischen König Antiochus. Er kann zum Schluß der Tragödie ein ganz unvorhergesehenes Ende herbeiführen, indem er mit seiner ungeheuren Uebermacht die letzten schwachen Reste der jüdischen Freiheitskämpfer zerdrückt. Man sollte es auch vermuthen, denn er hat so eben durch die Hinrichtung der vier Makkabäer-Kinder einen Akt raffinirter und zweckloser Grausamkeit begangen. Eine solche Handlung pflegt ein despotisches Gemüth noch mehr zu erhitzen, um so mehr, wenn das Auftreten eines bewaffneten Widerstandes, dessen er mit leichter Mühe Herr werden kann, seiner Wuth eine Richtung giebt, die selber das dunkle Mißbehagen über seine frühere Grausamkeit beschwichtigt. Statt dessen erklärt er ganz unerwartet, er wolle abziehen und die Juden frei lassen. Theils bestimmen ihn dazu äußere diplomatische Rücksichten, die wir nur nebenbei erfahren, und die zur dramatischen Entwickelung in gar keinem Verhältniß stehen, theils ein gewisser Respect vor dem Fanatismus eines Volks, das sich mit Entzücken wehrlos abschlachten läßt. Das letztere Motiv könnte

dramatisch wirksam werden, wenn es ausgeführt wäre, es ist aber nur angedeutet, und so sehen wir denn in der letzten Entscheidung über das Schicksal eines Volks, das für seine Freiheit kämpft, weiter nichts, als die souveraine Laune eines Despoten, die durch den Zufall bestimmt wird. Und dieses für die Erhebung des Volks nicht sehr schmeichelhafte Resultat wird dadurch herbeigeführt, daß der Dichter den Inhalt der biblischen Geschichte entstellt hat, in der guten Meinung, sie zu idealisiren. Wir wollen nur einige von diesen Abweichungen andeuten. Die Geschichte erzählt uns, daß die Juden zu Anfang ihres Aufstandes einigemale durch ihr Bedenken, am Sabbath zu fechten, in die größte Noth kamen, daß sie in Folge dessen auf Antrag der Makkabäer in gemeinsamem Beschluß jenes widersinnige Gesetz aufhoben, und am Sabbath ebenso gut die Waffen führten als an den andern Tagen. Eine solche Wendung liegt auch in der Natur der Sache: in der Praxis des Krieges, in der Gewohnheit der Disciplin gerathen die angeerbten Vorurtheile allmälig in Vergessenheit und man gewöhnt sich daran, sich der Nothwendigkeit der Zeitumstände zu fügen. Ludwig hat die Sache umgekehrt. Er läßt jene Sabbathschlächterei erst eintreten, als die Juden auf dem Culminationspunkt ihrer Siege sind, als Judah nach einer Reihe glänzender Erfolge der Abgott des Heeres geworden ist. Der Moment ist um so unglücklicher gewählt, da Judah unmittelbar vorher in einer etwas stark aufgetragenen Prahlerei dem römischen Staat den Schutz des mächtigen Israel verheißen hat. Man kann den Grund dieser wunderlichen Abänderung wohl begreifen: es kam dem Dichter darauf an, aus dem nur flüchtig angedeuteten geschichtlichen Motiv ein dramatisches Motiv zu machen. Es wird angedeutet, wenn auch nicht ausgeführt, daß jene an einem wehrlosen Volk ausgeübte Schlächterei in den Herzen der syrischen Armee eine Mißstimmung zurückgelassen habe, und daß dadurch zum Theil der spätere Rückzug des Königs veranlaßt worden sei. Allein einmal ist dieser dramatische Eindruck auf Kosten der Naturwahrheit hervorgebracht. Nach der Bibel waren es immer nur einzelne Haufen, die sich abschlachten ließen, nach dem Trauerspiel soll es aber ein ganzes Heer sein, welches so eben aus einer siegreichen Schlacht zurückkehrt. Das ist dem Glauben des Publikums zu viel zugemuthet. Sodann stört dieser Zug unsere Theilnahme. Für ein Volk, das unter solchen Umständen in einen ganz unbegreiflichen Wahnsinn verfällt, können wir kein

Interesse mehr fühlen, und es wird uns vollkommen unbegreiflich, wie ein Held gleich Judah aus einem so hirnverbrannten Stamm hervorgehen konnte. Endlich hätte der Dichter, wenn er einmal dieses dramatische Motiv benutzen wollte, es uns deutlicher machen müssen. Die Wirkung auf das Gemüth der Syrer mußte unmittelbar eintreten; als sie uns später ganz beiläufig erzählt wird, haben wir das Ereigniß bereits vergessen. — Ebenso ist es mit der zweiten Abweichung. Auch der Opfertod der vier Kinder, den der Dichter wider das Zeugniß der Geschichte in die Familie des Judah verlegt, soll auf den Entschluß des Antiochus einwirken: in diesem Fall mußten wir aber den Entschluß wirklich entstehen sehen, wir mußten die Gemüthsbewegung des Königs so weit verfolgen, daß uns die plötzliche Veränderung seiner Absichten nicht überraschte. Der Dichter entfaltet uns aber in ihm gar keine Gemüthsbewegung, und so fällt die ganze Motivirung zu Boden. — Die Geschichte berichtet uns ferner, daß in der Familie der Makkabäer die vollkommenste Eintracht herrschte, daß dieses Heldengeschlecht von dem gleichen Eifer für die bedrohte Sache der Religion und des Volkes entflammt war, daß der Aufstand von dem Vater begonnen und der Reihe nach von den Söhnen, wenn auch mit verschiedenen Mitteln, doch immer mit der gleichen Kraft und Ausdauer fortgesetzt wurde. Diese Einfachheit des Styls ist freilich für das Drama nicht zu brauchen, aber durch die kleinlichen, gehässigen und lächerlichen Zwistigkeiten in der Familie der Makkabäer hat der Dichter den erhebenden Eindruck des Freiheitskampfes vollständig verwischt. Die historische Grundlage seines Gemäldes ist unklar und verworren, der Eine ist immer wider den Andern, ein beständiger Wechsel des Kriegsglücks, ein beständiges zweckloses Durcheinanderdrängen der verschiedenen Fractionen, Heere und Könige ermüdet uns bis zur Abspannung und bei diesem vollständigen Mangel einer Concentration in den geschichtlichen Bildern empfangen wir auch aus den Scenen, die sich an die einzelnen Helden anreihen, keinen reinen Eindruck.

Trotz aller Fehler, und sie sind ziemlich stark, ist dennoch auch in diesem Stück ein glänzendes dramatisches Talent nicht zu verkennen. Freilich zeigt es sich nur in einigen großen Scenen, die aber an hinreißender Wirkung den Leistungen unserer größten Dichter an die Seite zu stellen sind, und mit denen eigentlich nur Schiller wetteifern könnte. Nun finden wir es zwar öfters bei dramatischen

Dichtern vom ersten Range, z. B. bei Shakespeare, daß die Virtuosität in der Ausmalung einzelner großen Scenen das Erste ist, und daß die Uebergangsscenen, ja zuweilen auch selbst der Ausgang des Stücks stark dagegen abfällt; allein das ganze Werk wird doch immer von jener gewaltig schaffenden Naturkraft durchdrungen, die auch bei der anscheinend äußeren Zersplitterung des dramatischen Gewebes eine strenge innere Einheit der Charaktere und der Schicksale hervorbringt. So lange sich Ludwig diese bedeutende künstlerische Eigenschaft, die ihm nicht angeboren zu sein scheint, nicht durch Nachdenken und Studium aneignet, werden wir in ihm trotz seines außerordentlichen Talents nicht den Reformator unserer Bühne begrüßen können.

Wenn diese Darstellung unserer Tragödie kein sehr erbauliches Bild giebt, so steht unser **Lustspiel** noch auf einer ungleich niedrigern Stufe. Man hat es fast ausschließlich den Fabrikarbeitern überlassen, und doch greift das Lustspiel, eben weil seine Wirkung eine unmerkliche ist, noch viel tiefer in das sittliche Leben des Volks ein, als das Trauerspiel. Der schlechte Ton, den z. B. Kotzebue in seinen Stücken anwendete, hat den nachtheiligsten Einfluß auf unsere Sitten gehabt, und trotz des Unterschiedes in der Sprache können wir nicht sagen, daß bei unsern neuern Lustspieldichtern im Ganzen ein viel besserer Ton herrscht.

Wir müssen zwischen dem Conversationsstück und der Posse unterscheiden. Das vollkommenste Lustspiel wird freilich dasjenige sein, in welchen die Wirkungen beider Gattungen gleichmäßig erreicht werden, wo die Nachbildung der Wirklichkeit und die Idealisirung derselben durch Beziehung auf sittliche Motive den komischen Eindruck nicht ausschließt. Allein nur unter der Bedingung, daß diese beiden Momente wirklich in einander gebildet sind; denn wenn sie gleichgültig neben einander hergehen, wenn der Dichter sich im ernsthaften Conversationsstück bemüht, von Zeit zu Zeit durch possenhafte Motive, die weder zum Ton, noch zum Inhalt des Ganzen passen, zu belustigen, oder wenn wir in einer Posse durch die Anwandlung moralischer Motive überrascht werden, so ist das eine Geschmacklosigkeit, die auch auf die Wahrheit des Stücks nachtheilig einwirkt. — Im Lustspiel sind wir seit dem ersten Erwachen unserer

Literatur wenig productiv gewesen. Wir haben uns fast überall durch das Vorbild der Franzosen bestimmen lassen.

Die Franzosen verstehen sich auf eine lebhafte, anziehende, zum Theil geistreiche Conversation; der Mangel derselben in Deutschland ist der Hauptgrund, daß kein gutes Lustspiel aufkommt. Unser Dialog leidet nicht nur an Unbehülflichkeit, dem ließe sich durch Bildung abhelfen; er ist schon corrumpirt, namentlich in unserer modernen Literatur, die mit aller Gewalt geistreich sein will, und das am einfachsten dadurch zu erreichen glaubt, daß sie von sich selbst redet. In unsern Tagen glaubt kein Dichter, ein tüchtiges Lustspiel geschrieben zu haben, wenn er nicht bei der Gelegenheit seine Ansichten über Goethe und Schiller, über die historische Schule und den Socialismus, über den Weltschmerz und über Feuerbach an den Mann gebracht hat. Die neuesten Dorfgeschichten verderben vollends alle verständige Unterhaltung, denn es ist nicht mehr möglich, daß man nach Art vernünftiger Menschen mit einander spricht, man muß Originalität, Charakter und naturwüchsiges Wesen entwickeln, auch wenn man nichts weiter fragt, als wie viel die Uhr ist. Künstler, Lorle oder Wadeleswirth, eins von den dreien muß man sein, wenn man sich in anständiger Gesellschaft präsentiren will. — Diese Hetzjagd nach Originalität ist nicht ersprießlich für's Lustspiel. Unser Styl leidet schon so an Willkür und Formlosigkeit, daß ein Stück, welches vor zwanzig Jahren geschrieben ist, uns fremd vorkommt; wenn nun noch in diesen Brei die Idiome der verschiedenen Stämme eingerührt werden, so sinkt das Theater zuletzt ganz zu einem Raritätenladen herab. — Unser Lustspiel ist gewöhnlich aus ein paar Virtuosen, die Juden und Betrunkene vortrefflich spielen, vielleicht auch aus einem Liebhaber, der sich im Studentencostüm leidlich zu tragen weiß, und sonst aus mittelmäßigen Figuranten zusammengesetzt, die keinen Begriff davon haben, wie sie gehen oder stehen, noch weniger, wie sie sprechen sollen. — Wir sind mehr oder minder Kleinstädter, unsere Dichter haben keine Gelegenheit, das nationale Leben in einer Concentration zu sehen.

Der Grund unserer mangelhaften gesellschaftlichen Bildung liegt nicht, wie wir uns gerne einreden möchten, in unserer Gemüthstiefe; er läßt sich leicht aus äußerlichen Uebelständen herleiten. Einmal gehen wir vorzugsweise mit Männern um, und da ergiebt es sich sehr bald, daß sich gewisse Kreise sondern, welche auf gemein-

samen Voraussetzungen der Politik, der Religion, des Standes rc. beruhen, und in denen man auf gewisse Begriffe nur hinzudeuten braucht, um allgemein verstanden und gebilligt zu werden. So treiben wir es schon auf der Universität, so treiben wir es später in unserm Beruf, so treiben wir es endlich in der Literatur. Jede Coterie hat ihre Stichwörter, die durch allmälige Uebung einen bestimmten Begriff erlangt haben, den ein Uneingeweihter unmöglich verstehen kann, so vollkommen er auch sonst der deutschen Sprache mächtig ist. Um sich in einer Studentenkneipe oder in einer philosophischen Gesellschaft zurecht zu finden, müßte man sich von dem Vorsteher erst ein Wörterbuch ausbitten. Es fehlt uns der neutrale Boden der Geselligkeit. Auch wenn wir in Frauengesellschaften kommen, so hat das immer einen feierlichen Anstrich, und wir werden in einen exceptionellen Zustand versetzt. Man glaubt sich entweder zu den hergebrachten Umgangsphrasen herablassen zu müssen, die noch unendlich viel leerer und langweiliger sind, als die Formeln des Comments, oder man ziert sich und spricht Literatur. — Wir sind weder sicher in uns selbst, noch human und empfänglich für fremde Naturen, eine Folge des Grundübels unserer Zustände, des Mangels eines großen Ganzen, als dessen lebendiges Glied wir uns fühlen könnten.

Da aber die Zeit, wo wir uns eines freien und einigen Deutschlands rühmen könnten, noch ziemlich fern liegen mag, so wäre es doch gerathen, mit der Verbesserung unserer Sitten im Einzelnen nicht auf diese allgemeine Umgestaltung zu warten, und dazu kann Niemand mehr beitragen, als unsere Lustspieldichter. Wenn sie dabei den Einfluß der französischen Bildung nicht von sich abweisen, so ist das keine Sünde am Deutschthum. Wir haben zuerst im vorigen Jahrhundert aus den lateinischen Dichtern gelernt, uns deutsch auszudrücken, und die Philologen haben mehr dazu beigetragen, unser eignes Denken und Empfinden zu befreien, als alle Germanisten. Schon über die Rudimente, z. B. über die Kunst, die Sachlage deutlich zu machen, ohne zu langweilen, die Handlung zu verwickeln, ohne in's Unklare zu gerathen, eine leidenschaftliche Spannung und Bewegung zu erregen, ohne die Heiterkeit und gute Laune zu verlieren, in den Mitteln Maß zu halten, ohne einförmig zu werden u. s. w., können sie bei Scribe den besten Aufschluß erhalten; sie werden aber auch über das Feinere der Kunst Manches bei ihm lernen. — Ein Vorzug des französischen Lustspiels liegt

auch in der lebhaftern, freien Phantasie; wir motiviren mit gar zu ängstlichem Pragmatismus. Wir können nicht umhin, jede neu eintretende Person sich gleichsam entschuldigend darüber aussprechen zu lassen, warum sie überhaupt kommt, und warum sie gerade jetzt kommt. Wir sind nicht daran gewöhnt, einander ohne weitläufige Anmeldung zu besuchen; von dieser Gewohnheit müssen wir uns im Lustspiel emancipiren, wenn wir uns frei bewegen wollen. — Wir sind im Allgemeinen zu wenig heiter; wir können zu Zeiten ausgelassen lustig sein, aber der Grundzug unsers Lebens ist jene Reflexion, die alle Unbefangenheit verkümmert. Wo unser Gemüth angeregt oder unsere Reflexion beschäftigt wird, lassen wir uns Alles gefallen, jeder Spaß aber muß zergliedert werden. Etwas mehr Freiheit in der äußerlichen Combination, und etwas mehr Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit auf dem psychologischen Gebiet wird unserer Bühne nicht schaden.

Was dagegen den Inhalt der französischen Komödie betrifft, so wird er durch unsere Sitten ausgeschlossen, und mit Recht. Mehr noch als die Tragödie muß das Lustspiel aus der Natur des Volks herauswachsen, denn es steht auf realem, endlichem Boden. Die sittliche Grundanschauung der Franzosen bis zu den Gebräuchen herunter ist eine andere als die unsrige, trotz des gleichmäßigen Ansehens, das die moderne Bildung den sämmtlichen europäischen Culturvölkern giebt. Jene Ehebruchsgeschichten, Duelle u. s. w., die in Paris nicht den geringsten Anstoß erregen, berühren unser Publikum unangenehm, und es ist das immer noch ein gutes Zeichen, welches wir nicht verkümmern wollen, wenn wir auch von unserer deutschen Sittlichkeit nicht zu viel Aufhebens zu machen haben. Das Recht der Komik ist sehr ausgedehnt, die Unsittlichkeit tritt eigentlich erst dann ein, wenn durch Motive, die nicht zur Sache gehören, oder gar durch geniale Doctrinen das Laster beschönigt wird. Und eben darum kommt uns zuweilen das deutsche Lustspiel wegen seiner ernsthaften Anwendung von Motiven, die nur für komische Zwecke berechtigt sind, zuweilen unmoralischer vor, als das französische. Wer die Sitten des Zeitalters satyrisch behandeln will, muß sehr fest in seiner eigenen sittlichen Ueberzeugung sein und eine sehr reiche und tiefgehende Weltkenntniß haben, denn wenn man herausfühlt, was bei uns meistens der Fall ist, daß die wirklichen Sitten nicht blos besser sind, als dies Zerrbild, das der Dichter von ihnen giebt, sondern auch besser, als das Ideal, das er im

Sinn ihnen gegenüber stellt, so kann uns auch das beste Talent für eine solche Versündigung an der höhern Wahrheit nicht entschuldigen. So etwas empfinden wir bei dem beliebtesten unserer gegenwärtigen Lustspieldichter, bei Benedix.

Roderich Benedix entwickelt in seinen zahlreichen Lustspielen einen unerschöpflichen Fonds von guter Laune; er ist, was doch zum Wesen des Lustspieldichters gehört, sehr productiv und er bemüht sich, seinen Stoff und seine sittlichen Anschauungen aus dem wirklichen Leben des deutschen Volks herauszuschöpfen. Das ist zwar ein sehr schweres Unternehmen, denn die deutsche Gesellschaft hat seit Iffland's Zeiten keine übertriebene Fülle neuer und gesunder Elemente entwickelt; aber es ist ein lobenswerthes und unerläßliches Unternehmen. Eine ächte Komik kann nur aus dem innern Kern unsres wirklichen Lebens hervorgehen. Wenn der Stoff widerstrebt, so ist das für ein wirkliches Talent nur noch ein größerer Sporn, durch kühne Idealisirung desselben zunächst auf die Bühne und dann auf das Leben zurückzuwirken.

Nachdem wir so die Vorzüge unsres Dichters anerkannt haben, wollen wir uns auch seine Schwächen nicht verhehlen. Zunächst seine nachlässige Composition. Wir gestatten in dieser Beziehung dem Lustspiel eine größere Freiheit, als der Tragödie, aber in einer andern Beziehung ist auch wieder größere Strenge nöthig. Der tragische Dichter kann seinem Publikum die verwegensten Voraussetzungen zumuthen, wie dies Shakespeare so häufig gethan hat, wenn er nur auf diesen Voraussetzungen richtig weiter baut; den Lustspieldichter dagegen können wir durch unsre eigne Erfahrung fortwährend controlliren, und seine Motivirung muß daher klar, durchsichtig und der Wirklichkeit entsprechend sein. Wir ertragen im Lustspiel keine Voraussetzungen, die gegen die natürlichen allgemeinen Begriffe verstoßen. Nun hat Benedix vor Kotzebue, der in der Regel für jedes seiner Stücke nur eine brillante Scene erfand und das übrige Stück nothdürftig an diese Scene anreihte, zwar den Vorzug, daß er jedes seiner Stücke aus mehreren guten Einfällen zusammensetzt, aber darin liegt auf der andern Seite wieder ein Nachtheil, denn die Intrigue, die von mehreren Brennpunkten bestimmt wird, geräth dadurch noch mehr in's Unklare, Willkürliche und Widersprechende. Das ist ein Fehler, dem größere Strenge und Gewissenhaftigkeit in der Arbeit abhelfen kann.

Ein zweiter Fehler ist schlimmer. Bei dem phantastischen Lustspiel verlangt man von den Figuren, die der Dichter erfindet, keine Uebereinstimmung mit dem wirklichen Leben, wenn sie nur überhaupt lebensfähig sind, und eine komische Wirkung ausüben. Bei dem bürgerlichen Lustspiel ist es anders. Gegen dieses Gesetz verstößt Benedix fast in jedem seiner Stücke auf eine ganz unglaubliche, beleidigende Art, und das beruht nur zum Theil auf Nachlässigkeit, zum großen Theil auf Unkenntniß des wirklichen Lebens. Nun sind zwar die Sitten in Deutschland sehr verschieden, aber gewisse Dinge kann man doch überall als feststehend betrachten. Die Schilderung des Studentenlebens in dem „bemoosten Haupt" ist unrichtig, obgleich sie durch einzelne Stichwörter die Studentenwelt gefesselt hat. und namentlich ist das bemooste Haupt selbst eine ganz unmögliche Figur. Der Einfall des „alten Magisters", mit einem jungen Wüstling auf Schläger loszugehen, ist nach unsren bestehenden Verhältnissen geradezu eine Absurdität; und so finden sich fast in jedem der Benedix'schen Stücke Züge, die mit dem wirklichen Leben nicht zu vereinbaren sind, so z. B. in der „Hochzeitreise" der Famulus, wie denn überhaupt der Dichter von den deutschen Gelehrten, die er mit besonderer Vorliebe anzubringen pflegt, die geringste Kenntniß zu haben scheint.

Endlich ist sein Dialog, wie seine Sprache überhaupt, nichts weniger, als fein und elegant. Allerdings ist von der sogenannten jungdeutschen Poesie nach der entgegengesetzten Seite hin so schwer gesündigt worden, daß man schon eine einfache Sprache, in der wenigstens gesunder Menschenverstand vorwaltet, als eine wohlthuende Reaction betrachten kann; aber über das Niveau des ganz Gewöhnlichen muß doch die poetische Sprache hinausgehen, und wenn wir auch zugeben wollen, daß in unsren Gesellschaften kein besonders feiner Ton, oder eigentlich gar kein Ton herrscht, so ist doch immer noch mehr Bildung darin, als man nach Benedix' Lustspielen schließen sollte. Das hat einen doppelten Nachtheil. Einmal verkümmert es die Wirkung der besten Einfälle und Erfindungen, wenn die Plumpheit und Dürftigkeit der Sprache so alles Maß überschreitet — was freilich für das gewöhnliche Publikum ganz bequem sein mag —; sodann wird es seinem spätern Ruf schaden, denn sobald in Deutschland ein Lustspieldichter auftritt, der Feinheit und Eleganz der Form mit erträglicher Erfindung verbindet, ist Benedix vergessen, wie Kotzebue und Iffland ver-

gessen sind. Wir mögen uns jetzt in die Verdienste dieser Männer hineinreflectiren, so viel wir wollen, lesen oder sehen kann man ihre Stücke doch kaum mehr, obgleich der eine an Reichthum der Einfälle, der andere an Solidität der Composition unsere heutigen Dichter bei weitem übertrifft, aber diese Sprache kann kein Mensch mehr ertragen, und es wäre zu bedauern, wenn Benedix diesem Schicksale gleichfalls verfiele, was bei ihm schneller eintreten würde, denn das Mißverhältniß zwischen dem Ton der Gesellschaft und dem Ton des Lustspiels ist heute viel größer, als zu den Zeiten Kotzebue's.

Einen ungleich größern Raum, als das Lustspiel, nimmt im deutschen Theater die Localposse ein, vorzüglich in der Form der Zauberposse, die die Freiheit burlesker Bewegungen und Wendungen erleichtert. Wien hat für diesen Zweck eine sehr reichliche Ausbeute geliefert, Berlin ist nicht zurückgeblieben, und die kleinern Residenzstädte sind ihnen mit mehr oder minder Glück gefolgt. Es kann in dieser Gattung viel Heiteres und Liebenswürdiges geleistet werden, so lange man nur nicht aus den Augen verliert, daß es die roheste Stufe der Kunst ist, die sich denken läßt, und daß jeder Versuch, geistreich zu sein, die unmittelbare Wirkung aufhebt. — Die Posse, die nur darauf ausgeht, zu belustigen, hat im Ganzen auf die Entwickelung des Volks wenig Einfluß; viel einflußreicher und nachtheiliger sind dagegen die sogenannten Volksdramen, die rohen Nachbildungen und Uebersetzungen der französischen Vorstadttheater, die man trotz ihrer pöbelhaften Physiognomie doch auf ein vornehmes Urbild zurückführen muß, auf die Poesie des Contrastes von Victor Hugo.

Die Familie der Triboulet und Quasimodo hat eine reiche Nachkommenschaft gehabt. Das Virtuosenthum einzelner Schauspieler, die ihr Gesicht so in der Gewalt haben, daß sie ohne Aenderung des Costüms, ja ohne Abtreten von der Bühne dem Publikum zuerst einen Jüngling von zwanzig Jahren, dann einen Greis von neunzig darstellen, um noch halsbrechendere Kunststücke gar nicht zu erwähnen, hat wesentlich zur Vermehrung derselben beigetragen. — Schauspieler von großem Talent ohne die nöthige Ehrfurcht vor der Kunst, welche den Ausbrüchen dieses Talents allein Grenze und Form geben kann, sind verderblich für das Drama. Sie wollen

ohne Rücksicht auf das Zusammenspiel ihre vielseitigen technischen Fertigkeiten in jeder Rolle gleichzeitig verwerthen, und da die eigentliche Tragödie wie die eigentliche Komödie einen gehaltnen Ton erfordern, so müssen die Dichter für sie die gemischte Gattung der Tragi-Komödie bearbeiten. Thränen der Seligkeit und verzweifeltes Teufels-Gelächter, dämonische Bosheit und aufopfernde Liebe, neben diesen allgemeinen Gegensätzen noch Betrunkenheitsscenen, Hungertod, Fieberwahnsinn, Epilepsie, Pest, Feuer u. s. w. das sind die nothwendigen Ingredienzien, aus denen der romantische Hexentrank gebraut wird. An die Roheit und Convulsionen dieser Gladiator-Spiele gewöhnt, verliert das Volk zuletzt alle Empfindung für Schönheit und Wahrheit.

Diese sogenannten Volksdramen sind auch auf die deutsche Bühne übergegangen, und haben bei der Verwilderung unseres Theaters größeren Anklang gefunden, als die feinen Conversationsstücke, für die uns bald die Schauspieler fehlen werden. Nach der Reihe haben „eine Mutter aus dem Volk,“ „der Lumpensammler,“ „die Mysterien von Paris“ und „Bajazzo“ unserm Pöbel Thränen entlockt. Das letzte Stück dürfte für die Gattung das bezeichnendste sein. Für die Virtuosität im Ausdruck greller Gefühlssprünge giebt es keinen bessern Träger als einen Hanswurst, der zugleich Familienvater ist, den also sein Beruf nöthigt, lustige Grimassen zu schneiden, während sein Herz innerlich blutet über die Schwindsucht seines Weibes, den Hunger seiner Kinder und sonstige Gräuel, die ihm ein schadenfrohes Schicksal aufbürdet, z. B. Raub der Gattin, Entehrung der Tochter u. s. w.; dessen Herzschlag zuletzt so gewaltig wird, daß er sich auf den Kopf stellen, und mit den Füßen in der Luft Triller schlagen muß, um nur einigermaßen das Gleichgewicht wiederzugewinnen.

Noch von einer andern Seite verdient dieses Drama unsere Aufmerksamkeit, wegen seiner demagogischen Tendenz. Die Verfasser jener Stücke, die meistens zu den Wortführern der socialistischen Partei gehören, versäumen es nie, als Aushängeschild ihrer Gräuel die Hebung der unterdrückten Volksclassen aufzustecken. Zunächst sind Lumpensammler, herumziehende Gaukler, betrunkene Proletarier u. s. w. ihre Helden, dann aber Freudenmädchen, Diebe, Mörder. Die reichen Leute sollen einmal sehen, wie vielen Versuchungen die Armuth ausgesetzt ist, und sie demnach nachsichtiger beurtheilen. Wäre das mehr als eine bloße Redensart, so könnte man zwar

vom künstlerischen, aber nicht vom moralischen Standpunkt etwas Wesentliches dagegen einwenden. Aber eigentlich ist die handgreifliche Moral aller dieser Stücke: der Reichthum ist das höchste, das einzige Gut. Entweder ergiebt sich schließlich, daß Bajazzo der Schwiegersohn eines Herzogs ist, und er kann sich dann in Sammt und Seide kleiden, Champagner trinken, und eine Loge in einer großen Oper nehmen, oder es entsteht eine allgemeine Schlächterei. Es wird uns nicht allein die nackte Prosa des Lebens in Freskofarben abgemalt, durch Zufälligkeiten verwirrt und in ein unrichtiges Verhältniß zusammengedrängt; sondern diese Prosa wird auch durch die absichtliche Lüge überfirnißt. Unstreitig ist auch der herumziehende Gaukler, dessen tägliche Beschäftigung' darin besteht, dem Pöbel Späße vorzumachen, die in der Regel etwas Obscönes haben müssen, wenn sie wirken sollen, starker und ergreifender Empfindungen fähig, wie jeder andere Mensch; aber gewiß nicht zarter und raffinirter Empfindungen, diese werden nur hinzugefügt, um dem überreizten Geschmack durch gesteigerten Kitzel zu schmeicheln. Aesthetisch ist vollends die Anknüpfung des Tragischen an das Groteske im Drama verwerflich; der Schmerz, wie der Zorn, rührt und erschüttert uns nur auf einem an sich edlen Gesicht.

Das allgemeine Bild, welches wir durch diese Betrachtungen von dem gegenwärtigen Stand unsers Theaters erhalten haben, ist kein erfreuliches; es würde sogar noch schlimmer werden, wenn wir auf die materielle Seite der Kunst näher eingehen wollten. Möchte Eduard Devrient, einer der geistvollsten Männer, die sich mit dem Theater beschäftigt haben, recht bald den letzten Band seiner Geschichte des deutschen Theaters herausgeben; er wird dadurch gewiß großes Aergerniß erregen, aber es ist zu nothwendig, daß in dieser Sache von einem competenten Richter einmal ein sehr ernstes Wort gesprochen wird.

Allein es würde unsern Zwecken entschieden widersprechen, wenn man unserer Darstellung die Absicht einer Abschreckung unterlegen wollte. Wir theilen keineswegs die Ansicht von Gervinus, daß es für das Beste des deutschen Volks nothwendig sei, das Feld der Poesie eine Zeitlang unangebaut zu lassen, weil wir früher zu viel von unsern Kräften daran ausgegeben haben und sie nun zu andern Zwecken anwenden müssen. So lange es noch unerfüllte Wünsche

im menschlichen Herzen giebt, wird man auch instinctmäßig zur Poesie greifen, und von allen Zweigen der Poesie ist keiner fruchtbarer in guten oder schlimmen Folgen, als das Theater. Theaterstücke werden immer geschrieben werden, weil das Publikum etwas Neues sehen will, und wenn die guten Kräfte sich davon zurückziehen, so wird dieses Gebiet, das doch immer eine Macht ist, den schädlichsten Einwirkungen ausgesetzt bleiben. Jedes neue Talent, das sich dem Theater zuwendet, begrüßen wir mit Freuden, denn es ist die beste Schule für die Zucht des Geistes und Herzens, wenn man sich ihm mit wirklichem Ernst und mit Liebe zur Sache anvertraut. Ueberdies sind wir wenigstens insofern im Fortschritt gegen das Zeitalter der Romantik, als wir ziemlich allgemein eingesehen haben, die dramatische Kunst sei für das Theater und nicht für die Lectüre bestimmt. Nur einige Bemerkungen möchten wir unsern jüngern Dramatikern an's Herz legen, da bei den ältern, die in ihre Doctrinen bereits zu sehr verliebt sind, an eine Einwirkung kaum mehr gedacht werden kann.

Wir finden es sehr natürlich, daß sich die Dichter durch die Beobachtung der Wirkungen, die ein Theaterstück ausübt, in ihrem Produciren bestimmen lassen. Es ist das sogar nothwendig, denn wenigstens in Beziehung auf das Theater ist der Werth eines Stücks mit der Wirkung, die es auf ein verständiges Publikum ausübt, vollkommen identisch. Aber man muß sehr behutsam zwischen richtiger und falscher Wirkung unterscheiden.

Wir können alle Tage die Beobachtung machen, daß die Aufstellung eines sehr weit aussehenden, incommensurabeln Zweckes, sehr reicher und complicirter Mittel nicht blos bei der Masse, sondern auch bei einem großen Theil der Gebildeten eine sehr bedeutende Wirkung ausübt. Dadurch lassen sich unsere Dichter in der Regel verführen, theils sich unverhältnißmäßig weitaussehende Zwecke zu setzen, geschichts-philosophische Probleme oder raffinirte Herzensconflicte, oder eine Menge von Mitteln anzuwenden, ein zahlreiches Personal, Musik und Decoration, historisches Costüm, Massenbewegungen, eine schimmernde Rhetorik, die sich an die herrschenden Ideen wendet u. s. w. Allein eine aufmerksame Beobachtung wird ferner zeigen, daß dieser Eindruck sich sehr bald abstumpft und sich nicht selten in Ekel und Widerwillen verwandelt, während eine energische Concentration und eine solide Technik zwar weniger glänzende aber dauerhafte Erfolge hervorruft. Der junge Dichter wird also

weise verfahren, wenn er sich sowohl in seinem Zweck wie in seinen Mitteln beschränkt, wenn er alle äußerlichen Stelzen des Effects verschmäht, um sich gleich bei seinem ersten Versuch ein klares Urtheil darüber zu bilden, ob er auf eigenen Füßen stehen kann oder nicht.

Zunächst müssen die Dichter wieder darauf zurückgehen, die menschliche Natur zu zeichnen, die Jedermann versteht. Resultate einer bestimmten vorübergehenden Culturform, oder Originale ohne alle innere Nothwendigkeit zu schildern, wie wir es in den Zeiten der Romantik gelernt haben, ist sehr viel leichter, als die normale menschliche Natur wiederzugeben, die Jedermann zur Ueberzeugung zwingt. Wir dürfen wohl kaum hinzusetzen, daß wir darunter nicht etwa triviale Naturen verstehen, die eben das Eigenthümliche haben, daß sie Niemanden überzeugen. Wir finden vielmehr die Vorbilder von dem, was wir meinen, in Shakespeare, aber nicht etwa im Hamlet, sondern in Stücken wie Othello, Macbeth, Cäsar, Coriolan u. s. w. Alle diese Charaktere sind vollständig verständlich, sie sind durch keine specielle Culturstufe bedingt, sie haben nichts Raffinirtes und Uebernatürliches und eben darum zwingen sie Jedermann zum Glauben. Problematische, zerrissene Naturen zu schildern, wie wir sie leider nur zu häufig im wirklichen Leben antreffen, bringt keinen Gewinn, denn es läßt sich aus ihnen keine Nothwendigkeit des Schicksals herleiten; und mit philosophischen Perspectiven über den eigentlichen Rahmen der Handlung hinauszuweisen, ist ein sehr wohlfeiles Mittel, dessen Wirkung aber aufhört, sobald die augenblickliche Stimmung im Publikum sich wendet.

Was dagegen die eigentliche Technik, die Anwendung der Mittel, betrifft, so können wir vor der Nachahmung Shakespeare's nur warnen. Schon der einfache Umstand, daß kein Theater im Stande ist, ein Stück aufzuführen, in welchem zehn bis zwölf erste Rollen vorkommen; ferner daß die scenischen Voraussetzungen, die zu Shakspeare's Zeit nur angedeutet werden durften, jetzt eine vollständige Ausführung verlangen und die Aufmerksamkeit von der Hauptsache ablenken, könnte diesen Rath begründen; wir müssen aber offen gestehen, daß wir überhaupt in dem concentrirten Drama der Griechen und selbst zum Theil noch der Franzosen, abgesehen von der leichtsinnigen und schablonenhaften Charakterbildung der letztern, eine höhere Kunstform sehen, als in der Shakespeare'schen. Wenn es einem Dichter einmal gelingt, die Vollgewalt der Shakespeare'schen

Leidenschaft, die Macht und Tiefe seiner sittlichen Gesetze und die Plastik seiner Charakterbildung mit einfacheren, dem reinen Kunststyl angemessenen Mitteln zu erreichen, so wird er eine neue Aera der dramatischen Kunst beginnen. Wir wissen sehr wohl, daß der Genius, sobald er wirklich erscheint, das Alles thun wird, ohne erst bei der Kritik um Rath zu fragen; aber für die unverkennbaren Talente, die sich jetzt der dramatischen Kunst gewidmet haben, ist das Heilsamste eine sorgfältige Schonung und Zuratheshaltung ihrer Mittel, eine zugleich besonnene und energische Ueberlegung; und das Schlimmste, was ihnen begegnen kann, ist, sich für neue Shakespeare'sche Genies zu halten, die berufen wären, der Welt Gesetze zu geben. Deutschland wimmelt von dergleichen forcirten Genialitäten. Die anmaßendste derselben haben wir für das folgende Kapitel verspart.

Fünftes Kapitel.

Dramatische Versuche.

2.

Friedrich Hebbel.*)

Es war sonst das allgemeine Vorurtheil, daß die Kunst den Beruf habe, uns Freude am Leben einzuflößen, uns über die gemeine Wirklichkeit durch Ideale zu erheben, und auch da, wo sie Trauriges und Schreckliches darstellte, unsere Seele durch die Erschütterung und den Schmerz zu kräftigen und zu veredeln. In unsern Tagen scheint das Gegentheil eingetreten zu sein. Weit entfernt, Ideale zu schaffen, d. h. Gestalten, an denen jeder Mensch ohne Unterschied seine Freude haben muß, versenkt sich die Poesie mit unheimlicher Vorliebe in die geheimen Abgründe des wüsten Lasters und Elends und sucht uns Ekel am Leben zu erregen. Sie häuft die zerstreuten Gräuel der Wirklichkeit zusammen und stellt sie als das allgemeine Symbol der Weltordnung dar.

Vor der französischen Revolution waren die Ideen, die Wünsche und Hoffnungen der Menschen auf ein gleichmäßiges Ziel gerichtet. Man fand es nicht in der Wirklichkeit, aber man zweifelte nicht an seiner Berechtigung, an seiner Zukunft. Die Katastrophe zeigte aber, daß auch in den Idealen eine dämonische Kraft sich verstecke, die dem wirklichen Leben feindlich sei. Fortan wetteiferte die Philosophie mit der Dichtkunst, diese Nachtseite der Ideen zu analysiren. Man

*) Geb. 1813 in Dithmarschen, kam 1835 nach Hamburg, studirte dann in Heidelberg und München, erhielt 1842 in Kopenhagen ein Reisestipendium, ging nach Paris, Rom, Neapel und Wien, wo er 1846 die Schauspielerin Christine Enghaus heirathete und seinen dauernden Aufenthalt nahm.

suchte in der Geschichte wie in dem socialen Leben nach der tiefern Bedeutung derjenigen Charakterzüge, welche die öffentliche Meinung sonst ohne weiteres verworfen hatte. Man rechtfertigte Robespierre sowohl als fürstliche Tyrannen durch Gründe der Staatsraison, die man mit nachträglicher Weisheit in ihre Seele legte. Diese Paradoxien waren nicht mit dem Uebermuth der älteren Romantiker vorgetragen, welche ihre Freude daran hatten, den gemeinen Menschenverstand zu verhöhnen, sondern sie waren zersetzt mit dem Bestreben, die Menge zu befriedigen und zu fesseln. Man ging von den ungeheuerlichsten Voraussetzungen aus, und fühlte sich doch verpflichtet, sie in die Trivialitäten der gewöhnlichen Ansicht aufgehen zu lassen. Das war nur dadurch möglich, daß man die Härte und Bestimmtheit der Personen abschwächte und die unerbittliche Nothwendigkeit des Schicksals in Willkür und Launen auflöste. Daraus entstanden jene molluskenförmigen Figuren, die sich jeder Laune des Dichters fügten, sich jedem Problem anbequemten, aber dafür auch ebenso unschön, wie unsittlich waren.

Zwar bildet Hebbel gegen diese Weichlichkeit des jungen Deutschland einen entschiedenen Gegensatz; er ist nicht abhängig von den Stimmungen des Publikums, und darum unerbittlich gegen seine eignen Schöpfungen, wenn sie mit seiner Ansicht von der Nothwendigkeit in Conflict kommen. — Aber seine Ideale sind ebenso unklar, seine Begriffe von Recht und Unrecht ebenso in einander gewirrt, und darum hat er ebensowenig Freude an seinen Gestalten; ja gerade weil sein Talent größer ist und sein Pessimismus ernster gemeint, ist die Welt, die er uns darstellt, noch mehr von Gott verlassen, noch leerer an Freude, Liebe und Glauben.

Zwar ist das nicht so gemeint, als ob der Dichter sich auf die Seite des Schlechten stellte. Er sieht im Gegentheil die schlechte Welt durch eine unendliche Kluft von seinem reinen Gemüth getrennt, und glaubt, sein Ideal sei um so reiner, je greller der Schatten, den die Welt darauf werfe. Er täuscht sich darin gerade wie Bruno Bauer mit seiner souveränen Kritik — der Schatten kommt nicht aus der Welt, sondern aus seiner eigenen Seele. Wenn er versucht, seinen Idealen eine wirkliche Gestalt zu geben, so versiegt seine Kraft, und sein in der Darstellung des Abscheulichen so glänzendes Talent läßt ihn im Stich. Er täuscht sich über seine Armuth, weil er sich nur der Fülle seiner Intention bewußt ist. Aber erst in der Ausführung liegt das Wesen der Poesie. Wenn der Dichter

nur die Kehrseite des Ideals mit Behagen ausführt, so ist das ein Zeichen, daß nur an dieser Kehrseite seine Liebe haftet. Man überläßt sich ohne Bedenken der Freude am Verkehrten, weil man der festen Ueberzeugung lebt, in dem Gegensatz desselben sein eigentliches Wesen zu haben; sieht man aber genauer zu, so ist dieses Wesen ohne weiteren Inhalt, als das hochgeschraubte Selbstgefühl, das nur darum so sicher ist, weil es sich nie prüft. Die Welt, die man sieht, ist nur das Spiegelbild des eignen Geistes; wo das helle Auge eines ächten Dichters Ordnung und Harmonie findet, grinsen einer verwilderten Natur die scheußlichsten Teufelsfratzen entgegen.

Die meisten Dichter des Pessimismus suchen ihr Ideal in einer Welt, die kommen soll, wenn auch eine vollständige Zerstörung ihr vorhergehen muß. Ihr nächstes Ziel ist der allgemeine Weltbrand, aber in ihrem Glauben lebt zugleich der Phönix, der aus demselben auffsteigt. Auch dieser künstliche und illusorische Idealismus fehlt bei Hebbel. Die Zustände scheinen ihm verkehrt, verwildert, ja halb wahnsinnig; trotzdem ist er in politischer Beziehung conservativ. Diese Kälte gegen die Götzenbilder der Menge mildert keineswegs sein feindseliges Verhältniß zur Wirklichkeit; im Gegentheil drückt es nur noch schärfer die Entfremdung seines Gemüths von einer Welt aus, der er nicht einmal die Kraft zutraut, sich in der höchsten Verzeiflung durch eine gewaltsame That zu helfen.

Der wesentliche Grund dieser Stimmung liegt darin, daß seine Kenntniß der Welt fast ausschließlich durch Reflexion und Lectüre vermittelt ist. Er behauptet zwar, daß ihm seine Charaktere eher aufgehen, als die Ideen, welche sich an denselben entwickeln sollen; allein diese Charaktere sind bereits in ihrer Entstehung durch die Probleme zersetzt, mit denen sich der Dichter herumträgt, und in ihrer Physiognomie prägt sich der Makel ihres Ursprungs aus. Die Judith, die Holofernes, die Golo, die Tobaldi u. s. w. sind trotz der plastischen Kraft, die auf ihre weitere Entwickelung aufgewandt ist, in ihrer Anlage Ausgeburten der Reflexion. Darum kann der Dichter keine wahre Freude an ihnen haben, denn sie drücken nichts Anderes aus, als den Schrecken vor seinen eigenen Gedanken. „Alle Kunst," sagt er einmal, „ist Nothwehr des Menschen gegen die Idee, wie ja schon jede ernste, dichterische Schöpfung aus der Angst des schaffenden Individuums vor den Consequenzen eines finstern Gedankens hervorgeht." Das ist unrichtig, wenn man es auf die Dichter überhaupt anwenden wollte; denn bei Shakespeare,

Goethe, Schiller u. s. w. ist die schaffende Kraft unmittelbar mit Freude und Behagen an den angeschauten und empfundenen Charakteren verknüpft; aber es ist vollkommen richtig und bezeichnend für Hebbel selbst.

Zu sehr in sich selber vertieft, um mit dem allgemeinen Strom der menschlichen Bestrebungen fortzugehen, denselben zu läutern, zu verklären und zu beherrschen, verliert er sich in das Labyrinth seiner einsamen Gedanken, belebt dasselbe durch abenteuerliche, aber mit großer Kraft der Phantasie aufgefaßte Gestalten, und fühlt sich dann, da er mit denselben allein bleibt, unheimlich und verstimmt. Seine Probleme können die Welt nicht ergreifen, denn sie haben mit derselben nichts gemein; sie führen zu keiner Lösung, denn sie haben nichts Allgemeines in sich, sie sind krankhaft individueller Natur; sie verstocken sich so lange in unfruchtbaren Trotz gegen die Einflüsse der öffentlichen Meinung, bis aus der Stimmung Manier wird, bis sich die Originalität in's Fratzenhafte verliert. —

Hebbel's erstes Stück war die Judith (geschrieben 1839, zuerst in Berlin aufgeführt 1840). Diese historische Gestalt hat ihn vielfach beschäftigt; er kommt in mehrern seiner spätern Stücke auf die „Katzennatur" ihrer That zurück. Die Möglichkeit eines dem weiblichen Wesen so widersprechenden Entschlusses beunruhigte ihn, und er suchte sie poetisch zu analysiren; aber, wie das bei einem Drama nicht anders möglich ist, nach den Voraussetzungen seiner eigenen sittlichen Weltanschauung, oder vielmehr denen seiner Zeit, und übersah dabei den leicht in die Augen springenden Umstand, daß eben diese Voraussetzungen die That unmöglich machen.

Die Judith der ursprünglichen Stammsage war ein patriotisches, oder, was bei den Juden dasselbe sagen wollte, ein gottergebenes Weib. Es ist in ihrer That nicht der geringste Gefühlsconflict vorhanden. Sie ermordet den Feind ihres Volks und ihres Gottes, das ist ein höchst verdienstliches Werk vor den Augen Jehovah's, ein Werk, wie es die Heldensagen mehrfach von den Lieblingen Gottes berichten; sie giebt um dieses Zweckes willen ihre Keuschheit preis, das ist wieder ein höchst werthvolles Opfer: wenn es vollbracht ist, so preisen sie die Jungfrauen und die Aeltesten von Zion, als die Gebenedeite des Herrn. Aber diese Auffassung ist unserer modernen Empfindungsweise zu naiv. Das Preisgeben

für das Vaterland ohne alle Beimischung von Sinnlichkeit und der Mord ohne allen sittlichen Schauder ist ein Akt der Brutalität, den wir uns wohl noch als ein einfaches Factum, aber nicht mehr in einer detailirten Ausführung gefallen lassen.

Wenn daher Hebbel die Motive sowohl vor als während der That spaltet, so vollzieht er damit nur die Metamorphose, welche im Geist des Zeitalters mit der poetischen Gestalt der Judith nothwendiger Weise vorgenommen werden mußte*). Er schärft das geschlechtliche Gelüst in der noch nicht berührten Jungfrau durch eine geschlossene, aber nicht zur Ausführung gekommene Ehe; er giebt ihrem doppelten Drang, mit Anbetung zu lieben und mit Lust zu zerstören, den nämlichen Gegenstand: sie soll ihr Vaterland befreien, ihren Gott rächen durch die Ermordung des Mannes, der ihr unter allen Sterblichen zuerst das Gefühl der Anbetung einflößt, und um ihn zu tödten, muß sie sich ihm preisgeben. So erfährt sie zu Ehren Gottes, was ein seltsames Schicksal ihr bisher versagt, und wonach ihre Seele in geheimer Lüsternheit sich gesehnt. Sie giebt sich Preis, aber nicht blos, wie sie gewollt, zu Ehren Gottes, sondern aus Wollust; sie mordet, aber nicht aus Patriotismus, sondern aus Wuth, noch zitternd von der Brunst des thierischen Genusses. So wird aus dem religiösen Opfer des Leibes das Zucken des

---

*) Der Vermittler dieser Auffassung ist übrigens Heine. Bei Gelegenheit des Salons von 1831 schildert er eine Judith von Horace Vernet: „Sie hat sich eben vom Lager des Holofernes erhoben, ein blühend schlankes Mädchen. Ein violettes Gewand, um die Hüften hastig geschürzt, geht bis zu ihren Füßen hinab; oberhalb des Leibes trägt sie ein blaßgelbes Unterkleid, dessen Aermel von der rechten Schulter herunterfällt, und den sie mit der linken Hand, etwas metzgerhaft, und doch zugleich bezaubernd zierlich, wieder in die Höhe streift; denn mit der rechten Hand hat sie eben das krumme Schwert gezogen gegen den schlafenden Holofernes. Da steht sie eine reizende Gestalt, an der eben überschrittenen Grenze der Jungfräulichkeit, ganz gottrein und doch weltbefleckt, wie eine entweihte Hostie. Ihr Kopf ist wunderbar anmuthig und unheimlich liebenswürdig; schwarze Locken, wie kurze Schlangen, die nicht herabflattern, sondern sich bäumen, furchtbar graziös. Das Gesicht ist etwas beschattet, und süße Wildheit, düstere Holdseligkeit und sentimentaler Grimm rieselt durch die edlen Züge der tödtlichen Schönen. Besonders in ihrem Auge funkelt süße Grausamkeit und die Lüsternheit der Rache: denn sie hat auch den eignen beleidigten Leib zu rächen an dem häßlichen Heiden.... Er schläft so gutmüthig in der Nachwonne seiner Beseligung; er schnarcht vielleicht; seine Lippen bewegen sich noch, als wenn sie küßten u. s. w." — Derselbe Gegenstand in derselben Auffassung ist später von unzähligen Künstlern behandelt worden.

Fleisches nach Befriedigung, aus der Heldenthat zu Ehren Gottes ein Akt der Rache und der Scham. Die That, welche die historische Judith zu einer gefeierten Heldin des Stammes erhob, muß die Judith der modernen Poesie sittlich vernichten.

Die Vorgeschichte der Judith, ihre Vermählung mit Manasse, der in der Brautnacht durch irgend etwas Entsetzliches von ihr zurückgestoßen wird, ist zwar stark romantisch, da wir doch im Drama Klarheit und Durchsichtigkeit der Motive verlangen, aber sie ist mit einer glänzenden Virtuosität geschildert und nothwendig, um die eigenthümliche Gemüthsstimmung der Heldin zu versinnlichen, die vor sich selber ein Grauen empfindet, und in der alltäglichen Welt, die sie umgiebt, nur leere, gleichgültige und verächtliche Scheingestalten zu finden glaubt. Sie hat daher die Sehnsucht nach irgend etwas Ungeheuerem, um sich von der Last eines ihr selbst unverständlichen Lebensräthsels zu befreien. Auf der andern Seite ist in den Scenen des jüdischen Fanatismus, die uns vorgeführt werden, mit großer Geschicklichkeit die Richtung angedeutet, welche eine solche Sehnsucht in der Seele einer Gläubigen annehmen muß. Die Mittel entsprechen dem Zweck, aber, um vorzugreifen, sie sprechen ihm damit zugleich das Urtheil, denn ganz anders wie bei Shakespeare wo auch für die wildeste Action uns nur solche Voraussetzungen gegeben werden, die wir vollkommen begreifen, wird uns hier durch Anwendung sinnlicher Mittel eine Weltanschauung aufgedrungen, die uns fremd bleiben müßte, auch wenn wir uns mitten in derselben bewegten.

Um der ungeheueren That der Judith einen würdigen Gegenstand zu geben, soll im Holofernes ein Uebermensch dargestellt werden, der es nach der romantischen Theorie unserer Tage schon werth ist, daß, um ihn zu besitzen oder um ihn zu vernichten, eine Seele sich dem Teufel übergiebt. In dem wirklichen Leben ist ein mongolischer Eroberer, der mit einer Schaar von 100,000 Kannibalen mordend und raubend in ein friedliches Land eindringt, eine sehr ernste und fürchterliche Erscheinung. Ihn dramatisch darzustellen, ist aber ein mißliches Unternehmen; denn um seine Größe zu ermessen, müssen wir ihn mit der Zahl seiner Soldaten multipliciren. Einer solchen Aufgabe war nur ein Dichter gewachsen, der Alles konnte, was er wollte, Shakespeare. Er macht z. B. in der ganz leicht hingeworfenen Gestalt Cäsar's nicht den geringsten Versuch, uns durch ein gigantisches Aeußere zu imponiren, im Gegentheil

verschweigt er uns die kleinen körperlichen Schwächen nicht, er erzählt uns, daß sein Held auf einem Ohre taub ist, daß er einmal von Cassius im Schwimmen überwunden sei und dann im Fieber wie ein krankes Mädchen nach Kamillenthee gerufen habe, und trotz dieser scheinbar störenden Nebenumstände steht die große Figur des römischen Imperators klar vor unserer Phantasie, weil der Dichter die strengste Ordnung in seinen Perspectiven beobachtet und Alles in der richtigen Dimension zeigt. Die neueren Dichter dagegen suchen den Mangel an Kraft entweder dadurch zu ersetzen, daß sie ihrem Helden überschwengliche, dem Allgemeingefühl widersprechende Empfindungen leihen, mit andern Worten, daß sie ihn Unsinn reden lassen, wie z. B. Zacharias Werner seinen Attila, oder Grabbe seinen Sulla. Oder sie suchen uns durch kolossale Renommistereien zu täuschen. Hebbel wendet beides an. Er legt seinem Holofernes Gedanken über die Religion in den Mund, die wohl in unserer mit Hegel und Feuerbach gesättigten Zeit, aber nicht in der Zeit des Nebukadnezar begreiflich sind, und er läßt ihn Jagdgeschichten à la Münchhausen erzählen, z. B. daß er sich einmal auf einen glühenden Rost gelegt, daß er die kühnsten equilibristischen Sprünge ausgeführt habe, u. s. w. Wenn dergleichen schon in der Lectüre verletzt, so ist das noch viel mehr der Fall auf der Bühne, wo man die wirklichen Dimensionen des Körpers vor Augen hat, und wo das scheinbar Erhabene sofort in's Lächerliche überspringt. Wenn es dem Dichter nicht mit dem ersten Mal gelingt, uns durch den Ausdruck eines abnormen Gedankens oder eine gewaltsame That Entsetzen einzujagen, wenn wir dem ersten Angriff des Schauders widerstehen, so ist jeder folgende Versuch im Voraus verunglückt; wir sind gerüstet, und sehen in jedem neuen Mord, jeder neuen Blasphemie den eitlen Comödiantenstreich. Die Wiener haben eine artige Travestie erdacht: Holofernes tritt auf, schlägt sechs Leuten die Köpfe ab, und ruft den Trabanten zu: „Wischen's ab, i mag die Schlampe nicht leiden;" aber die Travestie wäre eigentlich ganz überflüssig, man könnte in einem parodischen Stück den Holofernes ganz so lassen, wie er ist. Es ist eine jener chargirten Rollen im Theophrastischen Geschmack, an denen Hebbel besonderes Wohlgefallen findet; eine Marionette von sehr handgreiflichem Mechanismus. Man braucht sich nämlich nur für jede Situation die angemessene Empfindung zu denken und dann den Holofernes das Gegentheil empfinden zu lassen. Er ist mit seiner Großmannssucht ein ausgemachter Pedant, der trotz dem, daß er für jeden Augen-

blick die vollständige Autonomie des Thuns in Anspruch nimmt, in einer schwachen Stunde mit der Judith über die Würdigkeit oder Unwürdigkeit einer Handlung sehr schulmeisterlich moralisirt.

Einmal kommt aber dieser knöcherne Charakter in Bewegung, als er im Ausbruche der Brunst der Judith Gewalt anthut. Diese Scene ist abscheulich, eine reine Bordellscene, aber sie ist mit einer bewunderswürdiger Wahrheit geschrieben. Jeder einzelne Zug von dem ersten Kuß an bis zur Flucht der Judith aus dem Lager ist von großer psychologischer Feinheit, und wetteifert erfolgreich mit den Ausgeburten der erhitzten Sinnlichkeit, die in jener Zeit das Pariser Theater füllten.

Ueber dieser in französischem Geschmack ausgeführten Scene waltet eine eigne Nemesis. Sie ist entschieden der Knotenpunkt der ganzen Katastrophe, und doch hat sich Hebbel dazu verstanden, sie bei der Aufführung auszulassen. Dem Drama wird dadurch die Spitze abgebrochen, und wir haben eine bloße Exposition ohne Resultat. Hebbel hätte daraus erkennen können, daß seine Nichtachtung des wirklichen Theaters ein gefährliches Experiment für seine Kunst ist. Wenn er sich über die moralischen Anforderungen lustig macht, die das wirkliche Publikum im Gegensatz zu dem idealen Publikum der Weltgeschichte an den Inhalt der Dichtungen stellt, so vergißt er dabei, daß der Dichter ebenso wie der Held mit der Weltgeschichte nur durch den Boden vermittelt wird, auf dem er steht. Es liegt in der Sitte etwas Heiliges, und die freche Verletzung derselben, die Nichtachtung der Scham, deren man sich doch nicht wehren kann, rächt sich unausbleiblich. Wenn die Athener die bekannte Stelle des Euripides: „Die Zunge schwur, die Seele dachte nicht an den Eid,“ auszischten, obgleich sie nicht im Namen des Dichters, sondern nur im Charakter des Helden gesprochen war, so war darin wenigstens ihre Empfindung richtiger, als die Ueberweisheit unserer modernen Sophisten, die in ihrem allgemeinen Skepticismus jedem Mittel Recht geben, wenn es nur dem Zwecke dient. Mit Recht verbannt man das rein Thierische oder Pathologische vom Theater, dem heitern Schauplatz einer geistigen idealen Welt, und wenn ein Problem dergleichen Motive nothwendig macht, so ist das ein Zeichen, daß das Problem unberechtigt ist. Hebbel behauptet zwar, „daß gar kein Drama denkbar ist, welches nicht in allen seinen Stadien unvernünftig oder unsittlich wäre, denn in jedem einzeln'en Stadium überwiegt die Leidenschaft und

mit ihr die Einseitigkeit oder die Maßlosigkeit." Aber das Naturelement, welches von der sittlichen Bildung überwunden werden soll, ist an sich noch keine Unsittlichkeit. Unsittlichkeit ist nur die Barbarei der reflectirten Empörung gegen das sittliche Gesetz. Es kommt ferner nicht blos darauf an, daß die Dissonanzen zuletzt in Harmonie aufgelöst werden, sondern es muß auch zwischen beiden ein richtiges Verhältniß stattfinden. Laclos und Eugen Sue entschuldigen ihre Unflüthigkeiten gleichfalls mit dem sittlichen Zweck, aber die Moral hinkt nach, und die Phantasie wird lediglich mit der Sinnlichkeit beschäftigt. Endlich gehört das rein Thierische der menschlichen Natur, dessen Vorhandensein Niemand leugnen wird, das bloße Fleisch in seiner Brunst wie in den Zuckungen seines Schmerzes nicht in die Poesie. Wenn die Hitze der Leidenschaft so den Geist verzehrt, daß das physikalische, thierische, unverständlich trübe Moment der Seele hervortritt, die dunkle Macht der Natur, in der kein Licht mehr scheint: das Fieber der Geschlechtslust, die Brunst, die fixe Idee der Schwangern, der Wahnsinn; wenn die Zurechnungsfähigkeit des menschlichen Geistes aufhört, so hat auch die Kunst nichts mehr zu thun, so wenig wie die Justiz. Der Unzurechnungsfähige gehört in's Irrenhaus. Freilich ist die Grenze zwischen dem Psychologischen und Physiologischen schwer zu ziehen, aber sie ist zu ziehen, und wer sie überschreitet, tritt aus dem Gebiet der Kunst.

Nicht allein von dieser Scene, sondern von dem ganzen Problem, das sich Hebbel gestellt hat, muß man behaupten, daß in ihm nichts Allgemeines, nichts Fruchtbares für die Menschheit liegt. Es ist die Darstellung einer rein individuellen, incommensurabeln Natur, die nur unsere Neugierde, nicht unser Mitgefühl in Anspruch nimmt, wenn wir uns auch durch die Aufregung unserer Phantasie darüber verblenden lassen, und die nicht einmal eine historische Wahrheit hat, denn die geschichtliche Voraussetzung der That widerspricht dem Raffinement der dabei aufgewandten Empfindung. Hebbel freilich spricht dem Kritiker das Recht ab, den Dichter über die Wahl seiner Probleme zur Rechenschaft zu ziehen. Er behauptet: „Der Dichter hat nicht einmal die Wahl, ob er ein Werk überhaupt hervorbringen will oder nicht, denn das einmal lebendig Gewordene läßt sich nicht zurück verdauen, es läßt sich nicht wieder in Blut verwandeln, sondern muß in freier Selbstständigkeit hervortreten, und eine unterdrückte oder unmögliche geistige Entbindung kann

ebenso gut wie die leibliche die Vernichtung, sei es nun durch den Tod oder durch den Wahnsinn, nach sich ziehen." Wenn man das aber auch zugeben und dem Dichter aus individuellen pathologischen Gründen das Recht beilegen will, sich von der Qual seiner Gedanken durch eine Schöpfung zu befreien, so wird doch die Kritik dabei nicht stehen bleiben dürfen, sondern sie wird das Verhältniß dieser „nothwendigen" Schöpfung eines individuellen Geistes zum nothwendigen Gesetz des allgemeinen Geistes zu untersuchen haben.

Höchst charakteristisch ist die Andeutung der sittlichen Basis, auf der die ganze Handlung ruhen soll. Das Gewissen des Volks, das weder im wirklichen Volk noch in den handelnden Individuen einen correcten Ausdruck gewinnt, weil beide vorübergehenden, unwesentlichen Einflüssen unterliegen, wird durch einen Wahnsinnigen dargestellt, in dem sich in den entscheidenden Momenten die göttliche Stimme vernehmlich macht. Der Wahnsinn ist ein höchst transcendenter Regulator des sittlichen Gefühls, ein schwankender, vulkanischer Boden, höchst ungeeignet für eine organische Entwickelung sittlicher Probleme.

Allein ein einzelnes Stück wäre kein genügender Beleg für die Krankhaftigkeit einer geistigen Richtung überhaupt. Hebbel hat in der Judith wenigstens gezeigt, daß er eine fieberhafte, dämonisch exaltirte Bewegung der Seele zu empfinden und nachzubilden versteht, wenn ihm auch freilich die andere ebenso wesentliche Kraft fehlte, die Kraft, welche den eigentlichen Dichter macht, vor der Krankheit die Gesundheit zu schildern, d. h. uns für die Beschaffenheit seiner Personen Interesse einzuflößen, bevor er sie von dem Wirbelwind einer wilden Leidenschaft ergreifen ließ. Die Krankhaftigkeit in der Anlage der Judith konnte ein Uebergangsmoment sein, das eben durch die Energie seiner Ausführung die Seele des Dichters befreit hätte, wie es, wenn auch lange nicht in einem so mißlichen Verhältniß, bei Schiller's Räubern der Fall gewesen war. Aber Hebbel hat sich in seinen folgenden Stücken immer tiefer in diese wüsten Irrwege verstrickt und der Abgrund, vor dem er sich im Anfang mit Schaudern abwandte, scheint seine magische Anziehungskraft durch die Zeit nur immer noch verstärkt zu haben. —

In seinem zweiten Stück, der Genoveva (1842) bewegen wir uns wieder auf pathologischem Gebiet. Der Gegenstand ist bekanntlich mehrfach behandelt worden. Ludwig Tieck hat den

Ernst der Situation theils durch den Schmeichellaut seiner musikalischen Sprache, theils durch die Weichheit in der Anlage seiner Charaktere, die sich auch in den Nebenumständen geltend macht, und die zuletzt sogar eine tragische Erschütterung des Ausgangs verhindert, abgeschwächt. Auch Raupach, der Hohenstaufendichter, hat sich darin versucht (1834), und sein Stück hat insofern einiges Interesse, als er einen Theil der Schuld der Heldin zuschiebt. Seine Genoveva ist ziemlich leichtsinnig und kokett, voll aristokratischen Hochmuths gegen die Männer, denen sie doch ihre menschliche Seite eröffnet hat, gleichgültig gegen die Armen und gegen die Kirche u. s. w. Ihr Unglück ist also gewissermaßen eine Strafe und vermittelt ihre Besserung. — Die Genoveva des bekannten Maler Müller ist weiter nichts als ein Schlußtableau ohne vorhergehende Exposition.

Hebbel hat sich bemüht, das Tragische des Schicksals theils durch ein scharfes, pointirtes Festhalten der einzelnen Charakterbestimmungen so ernst als möglich zu nehmen, theils ihm durch das symbolische Hinüberspielen eines weitern Horizontes eine tiefere Bedeutung zu geben. Er hat in Genoveva das reine, tugendhafte christliche Weib ohne weitere Beimischung, und ebenso in Golo die dämonische Raserei der Leidenschaft in einem harten Gegensatz gegen die abstract aufgefaßte Pflicht dargestellt. In diesem Bemühen liegt etwas Aengstliches, da der Dichter in jedem Augenblick nur an die Einheit seines Princips denkt und mit sichtbarer Scheu Alles vermeidet, was die reine Abstraction verfälschen könnte; andererseits aber auch die Gefahr eines Abwegs in das entgegengesetzte Extrem. Denn die reine, mit der concreten Fülle des Gemüths nicht vermittelte Tugend, so wie die reine, der Seele als etwas Fremdes sich aufdrängende Leidenschaft haben kein eignes Gesetz und drängen daher in ihrer Bewegung zur Willkür.

Noch ein halber Knabe, nur gewöhnt an Pferde, Lanzen und Schwerter, wird Golo von seinem Herrn, der in einen Kreuzzug zieht, zur Hut seiner Gemahlin zurückgelassen. Die Abschiedsscene der beiden Gatten zeigt ihm zum erstenmal das hingebende Weib, und entzündet seine Begierde, die sich an andern Gegenständen noch nicht abgeschwächt hat, mit unheimlicher Gluth. Er fühlt sich ihr gegenüber so wehrlos, daß er, um sie mit dem Gebot der Tugend zu vermitteln, sogleich zu einem verzweifelten Mittel greift. Er klettert auf eine schwindelnde Höhe, wo es unmöglich scheint, das

Gleichgewicht zu behalten, und erklärt, wenn er hier nicht den Hals bräche, lege er es so aus, daß Gott ihn zu einem Schurken machen wolle. Er bleibt leben, und handelt nun seiner Voraussetzung gemäß; aber er legt es dabei von Zeit zu Zeit in die Hand Genoveva's, als Stimme des Schicksals seiner Tugend durch Vernichtung seines Lebens und seiner Leidenschaft zu Hülfe zu kommen. Einmal fordert er sie auf, ihm ein Wort zu sagen, so wolle er sich selbst erstechen. Genoveva hält ihn zurück: „Nun," ruft er, „bist du mein! und ob der Heiland selbst sich stellen wollte zwischen dich und mich, zu seinen sieben Wunden gäb' ich ihm die achte!" — Durch eine böse Hexe wird er verleitet, sie durch Schmach und Noth zu versuchen; er zeiht sie des Ehebruchs, wirft sie in's Gefängniß, und tritt hier vor sie, einen Brief an ihren Gemahl in der Hand, worin er sein Verbrechen bekennt, und einen Giftbecher; laß mich diesen Giftbecher trinken, ruft er ihr zu, so ist das Papier dein. Sie schaudert, gießt aber das Gift aus; darauf läßt er die Henker hereinkommen, die sie ermorden sollen. — So legt er beständig ihre zu große Humanität als einen Spruch des Schicksals aus, das seine Leidenschaft und sein verbrecherisches Gelüst in die Welt der That übertreten lassen wolle: eine Reihe sprunghafter Stimmungen, die wir uns gefallen lassen müssen, denen wir aber nicht folgen können, weil wir sie nicht verstehen, und die durch ihre Wiederholung an Deutlichkeit und Wahrheit keineswegs gewinnen. Eigentlich ist in diesen Sprüngen auch nicht einmal eine wirkliche Bewegung. Man wird jeden Augenblick überrascht und bestürzt, und dieser ewige Wechsel der Anspannung ermüdet endlich ebenso sehr, wie das unausgesetzte Träumen in der Tieck'schen Genoveva, in welcher sich die Charaktere in Blumendüfte und Volkslieder-Reminiscenzen auflösen. Die Ueberspannung der Stärke schläfert ebenso ein, wie das fortgesetzte Siechthum der sittlichen Ohnmacht. Von der Kunst gilt dasselbe, was Horaz in Beziehung auf die Sittlichkeit behauptet: die Kraft, die sich nicht zu begrenzen weiß, geht in sich selber unter, und die Götter hassen die Seele, die unterschiedslos jeden Frevel in sich aufnimmt. Denn es tritt in solchen Fällen, wo zwei ganz fremdartige, unvermittelte geistige Gebiete einander gegenüber stehen, zu leicht das zweifelhafte Gefühl ein, ob man es auch wirklich mit Ernst zu thun hat. Was würde Golo thun, wenn Genoveva wirklich auf seine Anforderung einginge? wenn sie ihm, dem schändlichen Verbrecher, in der That den Giftbecher über-

ließe? Wie auch die Antwort ausfallen mag, eine innere Nothwendigkeit wird darin nicht liegen, denn es streitet hier nur der Rausch mit dem Rausch, der Rausch der abstracten Pflicht mit dem Rausch der abstracten Leidenschaft. Golo's Seele ist ein leeres Gefäß, in dem diese beiden Substanzen gegen einander aufgähren. Wenn Shakespeare seine Helden, z. B. Othello, in einen ähnlichen Rausch verfallen läßt, so hat er uns von ihnen schon vorher soviel concrete Bestimmtheit gezeigt, daß wir auch darin die innere Naturnothwendigkeit verfolgen können.

Mit der Genoveva ist es nicht viel anders. Sie ist eine Heilige, in der jeder Zug als der Ausdruck der überschwenglichsten christlichen Pflicht und Liebe auch gegen die Sünder angesehen werden darf. Aber diese Heiligkeit ist zu wortkarg, zu verschlossen, um uns zu überzeugen. Eine Seele, in der auch die fürchterlichste Kränkung, die Anschauung der entsetzlichsten Schurkenthat keine entsprechende repulsive Bewegung hervorruft, ist uns fremd und unverständlich; wir haben keinen Glauben an sie. Es geht Hebbel hier wie überall, wo er das Gute und Schöne darstellen will: die Ausführung kommt der Intention nicht gleich. Hebbel hat auch im Geheimen ein Bewußtsein darüber, daß die Figuren nicht ausreichen, uns zu beschäftigen; er wirkt daher noch mehr, wie in der Judith, durch äußerliche Mittel und verändert den Gegenstand durch einen symbolischen Anstrich.

Es scheint, als sollte der sittliche Conflict nicht in den einzelnen Charakteren liegen, sondern in der ganzen Zeit; als sei die Menschheit überhaupt in eine große Schuld verfallen, die nun der Einzelne büßen müsse. Darauf deutet die Vorrede hin; darauf scheint der Plan des Ganzen angelegt, der uns Judenverfolgungen, Kreuzzugdetails, Hexensabbathe und dergleichen vorführt, ohne daß es ersichtlich wäre, wie durch sie die Handlung gefördert wird. Golo sagt:

> Ich wollte, daß dein Fluch die Welt
> Zersprengte! Nicht zum zweiten Male wird
> Sie Gott erschaffen, nur sein Mitleid hält
> Sie noch zusammen mit dem blut'gen Kitt,
> Den ihn vom Kreuz herunter bot sein Sohn.
> Mich schaudert's, denn mir ist, als wär' ich nur
> Ein Wurm in einem Körper, der verfault.

Ja das letzte Resultat scheint auch darauf hinaus zu kommen. Siegfried sagt:

Ich strafe niemals einen Menschen mehr,
Seit ich in's Inn're der Natur geschaut.
Auch sie, wenn sie noch lebte, stürbe nicht.
Was ist ein Wort! Der Hauch von einem Hauch!
Sie war das schöne Zifferblatt der Welt,
Und ihre Schuld, der schwarze Weiser, still
Durch das verborg'ne Triebrad fortgerückt,
Und rasch von Mittag auf die Mitternacht
Zusteuernd, die den Kreislauf schließen soll.

Und welches ist diese Zeit, deren Weiser die Schuld des Einzelnen sein soll? Der Dichter sagt: „die poetische." Das kann doch nur heißen: die allgemein menschliche, die ideale, die jedes Volk und jedes Jahrhundert versteht, so lange es überhaupt denken und fühlen kann. Dagegen lehnt sich nun freilich jener Teufelsspuk und jene Judenverfolgung auf, und man wird wohl sagen müssen, es sei ein Jahrhundert gemeint, in welchem die Sittlichkeit noch ein äußerlich Gegebenes war, nicht ein innerlich Vermitteltes, in welcher die Leidenschaft um so brausender aus dem Quelle des unheiligen Gemüths hervorschäumte, je enger und fester der künstliche Wall der Autorität sie einschränkte. Das kann unser Zeitalter nicht sein, während die Art der Leidenschaft, wie sie Golo erfaßte, zu jeder Zeit erscheinen kann. Ich begehre eines Andern Weib, sie widersteht mir, ich suche sie zu verderben. Dieser Conflict ist, trotz des äußern Apparats, ein zufälliger, subjectiver; und es bedarf weder einer Judenverfolgung, noch einer Geisterbeschwörung, um ihn zu motiviren. Soll nun etwa das sittliche Gesetz, an welchem Golo untergeht, also das sechste Gebot, als ein aufzuhebendes dargestellt werden, wie es Hebbel in Goethe's Wahlverwandtschaften gewünscht hat? Wir finden darüber keine Andeutung; im Gegentheil ist die Ehe Siegfried's und Genoveva's eine wahrhaft sittliche, und Golo bleibt ein Verbrecher vor jedem Richterstuhl.

Von den handelnden Personen ist Siegfried am menschlichsten gehalten; dafür verfällt er wenigstens in der weitern Entwickelung etwas zu sehr in's Träumerische. Doch ist sein Gespräch mit Golo, als dieser ihm die vermeintliche Schuld seiner Gemahlin entdeckt, mit großer psychologischer Feinheit ausgeführt.

Was die sinnlichen Mittel betrifft, die Hebbel über Gebühr anwendet, so bleiben sie in der Tragödie doch immer ein Nothbehelf und sind ein Zeichen dafür, daß die eigentliche dramatische Kraft nicht vollständig ausreicht. Hebbel hat die Geistererscheinun-

gen und was dazu gehört, sehr geschickt angebracht, aber er erreicht damit nichts als einen Operneffect, und so ist es auch mit der Introduction, die uns zuerst für die Personen, abgesehen von ihrem Schicksal, ein Interesse einflößen soll. Sie ist sehr zart und melodisch gehalten, aber nicht deutlich und energisch genug. Die von Golo belauschte Abschiedsscene zwischen Siegfried und Genoveva würde vortrefflich sein, wenn sie nur ein Mittelglied wäre zwischen einer energischen Charakterzeichnung vorher und einer darauf folgenden Katastrophe. So aber hat sie etwas Melodramatisches und trägt nichts dazu bei, uns auf die plötzlich ausbrechende Raserei Golo's vorzubereiten. Auch von den Nebenfiguren, in denen mit Hebbel's gewohnter Virtuosität die Allgemeinheit des Schlechten versinnlicht werden soll, ist das Verhältniß zu den eigentlich handelnden Personen nicht klar. Sie haben zu sehr den Anschein von bloßem Costüm, welches uns äußerlich die Stimmung vermitteln soll, die zu erwecken der dramatische Inhalt nicht ausreicht *). — Robert Schumann hat daher ganz recht daran gethan, als er den Hebbel'schen Text zu einer Oper benutzte. Er ist, abgesehen von der Sprache, ganz darauf zugeschnitten; nur hat es Schumann dadurch verdorben, daß seine Musik selber zu sehr in der Hebbel'schen Manier gehalten ist. Sie ist so hastig und ungestüm, daß wir keinen Augenblick jene Ruhe finden, deren das Gemüth bedarf, wenn es einen tragischen Eindruck in sich verarbeiten soll.

Das nächste Stück: Marie Magdalene (1844) ist Hebbel's Maximum. Ehe wir darauf eingehen, betrachten wir zunächst die

---

*) Hebbel hat später (Europa 1852. Nr. 15) ein Nachspiel hinzugefügt, in welchem das Wiederfinden der Genoveva geschildert wird, nicht wesentlich verschieden von den übrigen Bearbeitungen, nur durch die gewöhnlichen starkgeistigen Phrasen gewürzt, z. B.:

Jeder Todte ist
Ein Vampyr; ohne daß er's weiß, und saugt
Dem, der ihn liebt, das Herzblut aus; es steigt
Kein Schatten aus der dunkeln Gruft herauf,
Der sich, bevor er sichtbar werden kann,
Mit diesem Roth nicht tränken muß!

Der Nachtrag scheint eine Concession für's Theater zu sein; dem höhern dramatischen Interesse ist er nicht entsprechend, denn der Ausgang war schon vorher durch Gottes Boten hinlänglich angegeben, und es fehlt also jede Spannung.

Vorrede, in welcher Hebbel eine ziemlich ausführliche Uebersicht von seiner Theorie der Kunst gegeben hat. Zu bemerken ist zuvörderst die Verschiedenheit seiner poetischen und seiner prosaischen Sprache. In der Poesie läßt er sich durch die Scheu, in die gewöhnliche salloppe, breite und empfindsame Redeweise zu verfallen, in das entgegengesetzte Extrem verleiten. Er drängt seine Gedanken und Empfindungen so epigrammatisch raffinirt zusammen, daß wir selbst beim Lesen unsere Aufmerksamkeit sehr anspannen müssen, um ihn überhaupt zu verstehen. Das gilt weniger von diesen drei erstern Stücken, als von den spätern, in denen die Manier sich schon vollständig verknöchert hat. In der Prosa dagegen bewegt er sich in einem beständigen Pathos und ist nicht im Stande, auch das Allerunbedeutendste auszusprechen, ohne eine Amtsmiene aufzuziehen. Namentlich in den kleinen Recensionen ist die Wichtigthuerei unerträglich. Man merkt überall die Ehrfurcht heraus, die er vor seinen eignen Gedanken hegt, auch da, wo nicht der geringste Grund dazu vorhanden ist. Er schachtelt seine Ideen so in einander, daß die Perioden kein Ende nehmen, und versteht es, durch das Zusammenfassen verschiedener Reflexionen in der Prosa für den ersten Augenblick ebenso zu imponiren, wie in der Poesie durch das Springende, Fragmentarische und Aphoristische. In diesem ewigen Pathos geht alle Perspective und Architektonik der Gedanken unter; er behandelt die tiefere Bedeutung des Semikolons mit derselben Feierlichkeit, wie das Walten der Vorsehung. Das Tollste in dieser Art ist freilich ein „poetisches" Fragment, die Dedication der Maria Magdalena an den König von Dänemark, der ihm ein Reisestipendium gegeben hatte. Abgesehen von dem Schwulst, mit dem hier ein ziemlich einfacher Gedanke vorgetragen wird, geht die über drei Strophen ausgedehnte Periode auch mit der Grammatik durch und nur durch sehr kühne Conjecturen kann man eine Art von Construction hineinbringen. Durch dieses Pathos seiner Prosa wird man zuerst darauf aufmerksam gemacht, daß in der gedrängten Sprache seiner Poesie gleichfalls eine gewisse Koketterie liegt, nur nach der entgegengesetzten Seite hin.

Allein man darf sich durch die wüste Form doch nicht abschrecken lassen. Es verstecken sich wirkliche Gedanken dahinter, die, wenn man ihnen auch nicht beitreten kann, doch zum weitern Nachdenken anregen, und die auf sein Schaffen ein neues Licht werfen.

Hebbel hat gegen die geschulte Philosophie dieselbe Abneigung, die man bei jedem Autodidakten antreffen wird, weil er sich der Einflüsse der herrschenden philosophischen Ansicht nicht bewußt wird und für eigene Erfindungen hält, was ihm doch nur durch die herrschende Meinung überliefert ist. Er steht aber in seinen Anforderungen an die Kunst mit der herrschenden Philosophie auf gleichem Boden und geht in der Bedeutung, die er ihr beilegt, so weit, daß er eigentlich das ihr zukommende selbstständige Gebiet beeinträchtigt. Hören wir ihn selbst.

„Der Mensch dieses Jahrhunderts will nicht, wie man ihm Schuld giebt, neue und unerhörte Institutionen, er will nur ein besseres Fundament für die schon vorhandenen, er will, daß sie sich auf nichts als auf Sittlichkeit und Nothwendigkeit, die identisch sind, stützen, und also den *äußern* Haken, an dem sie bis jetzt zum Theil befestigt waren, gegen den innern Schwerpunkt, aus dem sie sich vollständig ableiten lassen, vertauschen sollen... Diesen welthistorischen Proceß.. hat die Philosophie, zersetzend und auflösend, vorbereitet.. und die Kunst hat die Aufgabe, in großen, gewaltigen Bildern zu zeigen, wie die.. erstarrten, aber durch die letzte große Geschichtsbewegung entfesselten Elemente, durcheinander fluthend und sich gegenseitig bekämpfend, die neue Form der Menschheit erzeugen." — Hebbel tadelt an den *Wahlverwandtschaften* (wie an Calderon), daß der Dichter die sittliche Bestimmung als *fest* voraussetzt, die er eben *in ihrem Proceß* veranschaulichen soll; an Faust, daß er die Geburtswehen der um eine neue Form ringenden Menschheit, aus Unfähigkeit, sie in ihrer Totalität zu fassen, endlich zu bloßen Krankheitsmomenten eines Individuums herabdrückt. Wenn er dann hinzusetzt: „Nur wo ein Problem vorliegt, hat eure Kunst etwas zu schaffen; wo euch aber ein solches aufgeht, wo euch das Leben in seiner Gebrochenheit entgegentritt, und zugleich in eurem Geist das Moment der Idee, in dem es die verlorne Einheit wiederfindet, da ergreift es! wenn ihr auch das Fieber nicht heilen könnt, ohne euch mit dem Fieber einzulassen;" so muß die Kritik, wenn sie diesen Maßstab adoptirt, eben daran des Dichters Leistungen verurtheilen.

Denn was sind es für Probleme, die er sich stellt? Eben jene anonymen, individuellen Krankheitsgeschichten, die nicht dem historischen Gebiet, sondern dem pathologischen angehören. Zwar ist im weitern Sinn eine jede Leidenschaft eine Krankheit, aber eine nor-

male Krankheit, die zu einer Krisis führt, sei es zur Heilung oder zum Tod, unterscheidet sich wesentlich von jenem chronischen Siechthum, das nur widerlich ist, und zu nichts führt.

Auf der einen Seite bleibt also Hebbel in seiner Praxis hinter den Anforderungen zurück, die man in Beziehung auf die philosophische Idealität eines Problems zu stellen nicht nur berechtigt ist, sondern die man auch überall gestellt hat. Denn jener äußere Haken der sittlichen Bestimmung, den man doch nicht ganz entbehren kann, wenigstens nicht als Voraussetzung, ist wohl im romanischen Theater, bei den Spaniern und Franzosen, aber nicht einmal bei den Griechen das ausschließliche sittliche Moment. Der Prometheus des Aeschylus, der Ajax, Philoktet, Neoptolemus des Sophokles, auch der Oedipus Coloneus haben eine sehr stark prononcirte sittliche Autonomie, nach der sie selbst die Handlungsweise der Götter beurtheilen, auch wenn sie äußerlich sich ihnen unterwerfen. Auf der andern Seite sind Hebbel's Forderungen wieder viel zu hoch gespannt. Das Drama kann nur individuelle Conflicte darstellen, weil es die Aufmerksamkeit und das Interesse des Zuhörers nur für eine beschränkte Zahl von Personen gewinnen kann. Zwar wird der bedeutendere Dichter durch den historischen Hintergrund, den er seinem Gemälde zu geben weiß, den sinnlichen Eindruck desselben erhöhen, allein je gewissenhafter er in seiner Kunst ist, desto strenger wird er sich mit diesem Beiwerk auf das beschränken, was zum Verständniß der Haupthandlung, d. h. der individuellen Schuld und des individuellen Schicksals nothwendig ist. Nicht der die ganze Zeit durchdringende Bruch der sittlichen Vorstellungen kann uns im Drama interessiren, sondern nur der Bruch in der Seele der Individuen. Wenn daher Hebbel behauptet, daß nur eine solche Zeit, welche die alte traditionelle Sittlichkeit zertrümmert, im Stande ist, ein die Weltliteratur angehendes Drama hervorzubringen, und wenn er diese Bedingungen in dem Zeitalter des Sophokles und des Shakespeare erfüllt glaubt, so liegt darin doch wohl ein sehr handgreiflicher Irrthum. Allerdings regten sich in der Zeit des Sophokles zu Athen, in der Zeit Shakespeare's in England, Gedanken und Empfindungen, die mit der alten Tradition nicht übereinstimmten; allein einerseits absorbirten sie noch nicht das allgemeine Interesse, andererseits gingen sie noch nicht weit genug, um die bestehenden sittlichen Grundbegriffe wirklich aufzuheben. Man muß im Gegentheil behaupten, daß eine Zeit des wirklichen Bruchs unfähig ist zur Poesie, am meisten aber

unfähig zum Drama. Die beiden großen welthistorischen Krisen, der Untergang Griechenlands durch Rom und der Untergang Roms durch das Christenthum haben kein Drama hervorgebracht. Der Grund ist auch wohl sehr deutlich. Allerdings müssen im Drama sehr ernsthafte sittliche Conflicte vorkommen, und um diese ertragen zu können, muß das allgemeine Denken und Empfinden eine gewisse Freiheit erlangt haben, aber die Grundlage des sittlichen Bewußtseins muß fest und unerschütterlich dastehen, weil sonst der Eindruck des Dramas gar nicht zu berechnen wäre. Shakespeare besitzt eine so ungeheure Objectivität in der Darstellung entgegengesetzter Charaktere und Weltanschauung, wie kein zweiter Dichter, aber er selbst ist nicht in das Netz der Sophismen verstrickt, sein eignes sittliches Urtheil ist klar und sicher, und wir sind bei ihm nie darüber zweifelhaft, wie weit in jedem einzelnen Falle das Recht und die Schuld des Einzelnen geht. Ein Dichter, der mit seinem sittlichen Grundprincip nicht im Reinen ist, und der in dieser Unsicherheit mit seiner Zeit auf gleichem Boden steht, ist nicht im Stande, seine Charaktere so zu beherrschen, wie es das Drama erfordert, und der Prophet einer neuen Zeit würde jede andere Form seiner Vision dem Drama vorziehen, denn der dramatische Proceß verlangt ebenso wie der bürgerliche ein anerkanntes Gesetzbuch und ein Forum.

Wenn also nicht eine Uebergangszeit, sondern eine fertige geschlossene Weltordnung als die nothwendige Grundlage des Dramas angesehen werden muß, so dürfte dieser Umstand für unsere Zeit nicht sehr verheißend sein; wenigstens werden unsere Dichter nur zu leicht verführt werden, die Kunst lediglich als ein Organ zu betrachten, diejenigen Ideen zu vermitteln, die sie lebhafter und energischer beschäftigen, als das heitere Spiel der Erscheinungswelt. So kommt Hebbel fortwährend darauf zurück, daß eine Poesie, welche die Menschheit nicht philosophisch fördert, nicht werth sei, zu existiren, und er begeht dabei noch den zweiten Fehler, den sittlichen Progreß als eine gerade Linie zu betrachten, in der die Kunst ebenso einen Schritt thun soll, wie die Philosophie. Allerdings wird jedes ächte Kunstwerk ein sittliches Problem klarer veranschaulichen, wie überhaupt das Beispiel die Regel nicht blos ergänzen, sondern erst beleben muß; aber es wird diese Aufgabe um so eher lösen, je weniger es sich in weite, unklare Perspectiven verliert, und je strenger es sich an den individuellen Fall hält. Der Fortschritt, den wir ihm verdanken, soll nicht in die Weite, sondern in die Tiefe

gehen; es soll uns nicht einen Blick in den Weltgeist, sondern in den bestimmten menschlichen Geist eröffnen.

Die vermeintliche Universalität des dramatischen Gegenstandes ist geradezu unverträglich mit der Kunst. Das leidige Wort „Weltanschauung", bei welchem man sich ungefähr soviel oder sowenig denkt, als bei dem Ausdruck „Volkssouveränetät", ist seit dem „Faust" durch unsere halbphilosophischen Kunstkritiker so im Katechismus festgesetzt, daß ein Drama, welches nicht eine „Weltanschauung" enthält, d. h. nicht de rebus omnibus et quibusdam aliis handelt, gar nicht mehr angesehen wird. Die Schüler Goethe's und Hegel's sollten doch allmälig gelernt haben, daß nur in der Beschränkung sich der Meister zeigt, und daß das Endliche höher steht als das (blos) Unendliche. Das angeblich Unendliche, d. h. das Unbestimmte, welches als solches nicht wirklich dargestellt werden kann, verflüchtigt sich in Symbole und Allegorien, d. h. in Anspielungen, zuletzt geradezu in Rebus, die zu errathen für einen leidlich gesunden Menschenverstand zu langweilig ist.

Die ächten Künstler, denen wir in der That eine Erweiterung des sittlichen und ästhetischen Horizonts verdanken, haben für sehr endliche Zwecke, für bestimmte Feste, bestimmte Bühnen, bestimmte Schauspieler geschrieben. Weder Sophokles noch Shakespeare haben gegen die realen Bedingungen ihrer Kunst — die Möglichkeit der wirklichen Aufführung — jene souveräne Verachtung an den Tag gelegt, mit welcher Hebbel sich brüstet, ohne daß diese äußerliche Rücksicht ihrem Idealismus Eintrag thut. Indem sie unbefangen in den wohlgestimmten Saiten ihrer Seele alle Töne ihres Zeitalters, in dem eine Entwickelungsperiode abschloß, nachzittern ließen, entstanden jene Gebilde, die spätern Jahrtausenden nicht nur die Vergangenheit wiederherstellen, sondern als Ausfluß der ewig gleichen Menschheit unvergängliche Ideale versinnlichen. Der moderne Dichter dagegen, der auf einer der Zeit entrückten Warte zu stehen glaubt, wird nicht einmal den beschränkten Forderungen der endlichen Kunst gerecht: weil er sich in seiner Mißstimmung bald als homme incompris in die Tiefen seiner schönen Seele zurückzieht, kann er niemals ein Reformator werden.

Wenn daher Hebbel seine Dramen als künstlerische Opfer der Zeit bezeichnet, und namentlich in Beziehung auf die Maria Magdalena behauptet, daß die individuellen Lebensprocesse, die er darstelle, mit den jetzt obschwebenden allgemeinen Principienfragen in

engster Verbindung stehen, so ist das freilich insofern richtig, als seine Probleme, wie alle seine Gedanken der Zeit entnommen sein müssen, denn alles individuelle Denken ist zeitlich bedingt. Aber es kommt nicht darauf an, daß man Zeitfragen überhaupt berührt, sondern daß man sie von einem höhern Standpunkt auffaßt, als dem der gewöhnlichen Meinung. Das ist bei Hebbel keineswegs der Fall. Allerdings steht das Problem der Maria Magdalena mit den vielfachen Versuchen unserer Zeit, die individuelle Natur gegen die Allgemeinheit der Sitte und des Gesetzes in Schutz zu nehmen, im engsten Zusammenhang. Die romantischen Dichter haben mit den Socialisten gewetteifert, gefallene Engel zu rehabilitiren, noch neuerdings hat G. Sand in ihrer Claudie die nämliche ethische Streitfrage auf eine ziemlich befriedigende Weise gelöst. Die abstracte Moral hat nicht das letzte Wort zu sprechen. Das ist eine Wahrheit, deren Hervorhebung von Seiten unserer Dichter sehr zweckmäßig ist, wenn sie nur nicht den bis zu einem gewissen Grad zufälligen Inhalt der Moral mit dem Begriff der Moral überhaupt verwechseln. Ein Weib, das sich aus Liebe hingiebt, kann unter gewissen Umständen sich mit der Gesellschaft wieder versöhnen. Aber Hebbel hat nach seiner gewöhnlichen Manier durch zu scharfes Pointiren dem Witz die Spitze abgebrochen. In seinem Stück ist eigentlich blos der Titel und das Schlußwort des Meister Anton („Ich verstehe die Welt nicht mehr") allgemeiner Natur; die That selber ist so krankhaft individuell, daß man nicht daran denken kann, sie im Licht einer Idee oder eines Problems aufzufassen.

Clara, die Tochter eines strengen, ehrbaren Tischlers steht mit dem Schreiber Leonhard halb und halb im Verhältniß einer Verlobten, aber keineswegs in einem wirklichen Liebesverhältniß; er ist ihr vielmehr sehr gleichgültig, und mit Recht, denn er ist eine gemeine Natur der allererbärmlichsten Art. Ein Jugendfreund, den sie heimlich liebt, kehrt von der Universität zurück und erregt die Eifersucht ihres Bräutigams. Um diesem zu zeigen, daß seine Eifersucht ungegründet ist, giebt sie sich ihm vor der Hochzeit hin, ohne alle Regung der Leidenschaft, eiskalt, wie uns der Bräutigam selber erzählt. — Was soll aus einer so unsinnigen Voraussetzung Kluges herauskommen! Hebbel hat auch gar nicht den Versuch gemacht, uns diese auffallend verrückte Handlungsweise durch eine detaillirte Charakteristik Clara's erklärlich zu machen, wir sehen sie nur in dem Fieber der Angst wegen der Folgen. Ihr Vater, der

strenge auf die Ehre hält, hat ihr erklärt, er wolle sich den Hals abschneiden, wenn sie einmal ihre Ehre befleckte. Ihr ganzes Streben ist also darauf gerichtet, das zu hintertreiben, indem sie durch eine Ehe mit Leonhard ihre Schande verdeckt. — Wenn wir auch mit der Leidenschaftlichkeit des Vaters nicht übereinstimmen mögen und von seinem rein äußerlichen Ehrbegriff nicht viel halten, so wird doch unser Urtheil in keiner Weise gelinder ausfallen, als das seinige. Clara's Verfahren ist scheußlich, weil es unnatürlich ist. Und nicht viel besser verhält es sich mit dem Gegensatz des liederlichen Sohnes zu der Spießbürgerlichkeit seiner Eltern. Daß ihm einmal Unrecht gethan wird, indem man ihn fälschlicher Weise für einen Dieb hält, reicht noch nicht aus, um ihn als einen Märtyrer der neuen Zeitideen gegen die Engherzigkeit der alten sittlichen Convenienz darzustellen. Die Gedrücktheit der kleinen bürgerlichen Verhältnisse hat ihre üblen Seiten; allein in diesem Fall ist sie überall in vollem Recht gegen die unbändigen Gelüste der bodenlosen Willkür, denn diese sind das Widersinnige, das Unnatürliche, das der strengen Zucht bedarf, um gebrochen, nöthigenfalls ausgerottet zu werden.

Es ist auch gar nicht anzunehmen, daß sich Hebbel selbst über dies Verhältniß völlig getäuscht habe. Man kann sich die Sache nur so erklären, daß er sich zuerst die Idee nur ganz im Allgemeinen vorgestellt und dann sich ohne Weiteres in den ideenlosesten, rohesten Empirismus hineingestürzt hat.

Aber in Beziehung auf den Realismus der Darstellung enthält das Stück sehr viel Vortreffliches. Hier ist Hebbel einmal auf dem Boden wirklicher Erfahrung. Die Sitten und Gewohnheiten des bürgerlichen Lebens sind mit vollendeter Plastik dargestellt, und an einigen, freilich nur unbedeutenden Stellen tritt sogar etwas ein, was bei Hebbel sonst vollständig fehlt: ein gewisses gemüthliches Behagen an den Zuständen, die er schildert. Die Charaktere sind, soweit sie sich in diesem kleinen Zeitraum aussprechen können, zwar mit etwas zu ängstlicher Reflexion, aber doch mit Gewissenhaftigkeit und Geschick detaillirt; einzelne Scenen von einer erschreckenden Wahrheit und Gegenwart. Aber man kann nur das Talent bewundern, zu einer wirklichen Freude kommt man nicht. Das Stück ist blos Katastrophe. Schon im ersten Akt wird die Mutter vom Schlage gerührt, der Sohn als Dieb eingesteckt, die schwangere Tochter von ihrem Verführer verlassen. Wir werden gleich von

vornherein so mit Gräueln übersättigt, daß unsere Sinne sich abstumpfen. Die Ereignisse sind im höchsten Grad traurig, aber nicht tragisch, weil Ursache und Wirkung nicht in gehörigem Verhältniß stehen. Auch die Härte der Charaktere ist nicht ganz so ernst, wie sie aussieht; Meister Anton versteckt öfters seine Weichheit hinter einer rauhen Außenseite, und ebenso ist seine Härte bloße Gefühlsrohheit oder Caprice, wie denn überhaupt ein sehr unangenehmer Staub plebejischer Gesinnung sich verbreitet. Ob sich Meister Anton wirklich den Hals abschneidet, wie er es gedroht — natürlicher war es, dem Verführer seiner Tochter den Hals abzuschneiden — erfahren wir nicht; vorläufig schließt er mit einer allgemeinen philosophischen Betrachtung. Die Zeichnung ist streng und genau, aber auch eckig, grotesk und roh, und imponirt dadurch, während sie doch im Grunde stark an ein von der modernen Romantik so verachtetes Stück, wie Iffland's Jäger, erinnert. Der Schluß hinterläßt ein peinliches Gefühl, und wenn wir auch während der Darstellung fortgerissen werden, die Nachwirkung, die man doch auch bei der Poesie betrachten muß, ist bitter bis zum Ekel.

Trotz dieser Fehler hat Hebbel mit dem Stück doch einen glücklichen Griff gethan. Wir werden immer wieder zum bürgerlichen Drama zurückkehren müssen, denn so lange wir nicht selber ein geschichtliches Leben durchgemacht haben, werden sich unsere historischen Stücke in Phrasen verlieren. Das bürgerliche Drama ist an sich schon ein Fortschritt gegen das aristokratisch-romantische Drama, die Comedia de Capa y Espada, sowie Richardson und Fielding ein Fortschritt waren gegen die alten Ritterromane, denn der sittliche Inhalt des bürgerlichen Lebens ist größer und fruchtbarer, als jene adelige Convenienz, die nur zu beständigen Wiederholungen führt. Darstellungen der bürgerlichen Ehre und des bürgerlichen Rechtsgefühls, wie z. B. Brentano's Geschichte vom braven Kasperl und Kleist's Michael Kohlhas, wiegen tausend Salongeschichten auf, in denen es den Helden doch blos um den äußern Schein zu thun ist. Freilich begünstigt das bürgerliche Drama den rohen Realismus, die weinerliche Rührung, und es beschränkt den Dichter auf einen engen und trüben Horizont; indem es mit zeitlichen und nur von einer bestimmten Zeit zu verstehenden Verhältnissen zu thun hat, giebt es der Zufälligkeit, den Mißverständnissen freien Spielraum, und verstößt um so leichter gegen den guten Geschmack, wenn es mit den Conflicten Ernst machen will. Da die großen Schicksale

der Welt die enge Bürgerlichkeit nicht berühren, und man doch einen tragischen Reiz braucht, so verliert man sich in Criminal- und Civil-Processe, und kommt nur gar zu leicht dazu, durch die Nebenumstände, die dem Dichter bei den bekannten Verhältnissen im Detail aufgehen, den Ernst des wirklichen Conflicts zu beschönigen.

Das Alles sind nicht abzuleugnende Uebelstände, aber einerseits sind sie nicht nothwendig mit der Gattung verknüpft, andererseits bleibt uns keine Wahl. Man dringt zur Schönheit nur durch die Wahrheit. Für uns Deutsche ist aber die einzige Wahrheit unser bürgerliches Leben, und die poetische Bewältigung desselben wird das Gefühl unsers Volkes mehr anregen und läutern, also auch unserm wirklichen Fortschritt förderlicher sein, als die Treibhausbildung griechischer und indischer Gewächse. Darum hat Jean Paul trotz seiner wüsten Formlosigkeit für seine Zeit eine fast ebenso große Bedeutung, als die viel größern Dichter der idealen Schule. Darum haben in unsern Tagen die Versuche der Dorfgeschichten einen so allgemeinen Anklang gefunden. In unserm Privatleben haben wir noch jene harten, knorrigen Gestalten, die einer poetischen Zeichnung als Modell dienen können, wenn sie auch etwas unbehülflich sind. In unsern sogenannten höhern Kreisen und in unserm politischen Leben haben wir sie nicht mehr.

Es ist daher ein offenbarer Mißgriff von Hebbel gewesen, als er in seinem nächsten Stück, der „Julia" (1847), das nämliche Problem der Maria Magdalena in die aristokratische Gesellschaft verlegte. Einerseits fehlt ihm hier die wirkliche Anschauung, und seine Aristokraten werden daher die reinen Carricaturen, die sich in gezierten Redensarten mit einander unterhalten und sich in den abnormsten Kreise von Ideen nnd Empfindungeu ergehen; andererseits geht in diesen Kreisen der Ernst verloren, der mit der bürgerlichen Ehre verknüpft ist. Man weiß daher auch nicht recht, ob man die Julia ein Trauerspiel nennen soll, obgleich wir uns vom Anfang bis zu Ende in den gräulichsten Vorstellungen bewegen; denn der Conflict scheint sich auf eine befriedigende Weise zu lösen, wenigstens für die betheiligten Personen, wenn auch nicht für unser Gefühl.

Man könnte überhaupt fragen, wie Hebbel dazu kommt, dasselbe Problem in einer zweiten Auflage zu behandeln, da doch nach sei-

ner eignen Erklärung Duplicate in der Poesie von Uebel sind. Da er aber seine Probleme eigentlich nie zu Ende führt, so treibt ihn das zum Versuch einer Ergänzung. Es giebt nämlich in der Maria Magdalena einen Umstand, der den tragischen Ausgang hätte verhindern können, wenn nämlich Clara's wirklicher Geliebter das entehrte Mädchen geheirathet hätte. Bei einem Bürgerlichen von Ehrgefühl war ein solcher Schritt nicht zu erwarten. Hebbel fragt also in seiner Julie: wie muß ein solcher Mensch beschaffen sein, der unter diesen Umständen als Helfer in der Noth erscheint? — Aus dieser Frage ist der sonderbare Charakter des Grafen Bertram entstanden.

Um mit unserm Bericht nicht in den Verdacht zu kommen, daß wir unsere eigenen Farben auftrügen, entlehnen wir dieselben aus Rosenkranz' „Aesthetik des Häßlichen."

„Ein Räuberhauptmann Antonio will sich oder vielmehr seinen auch als Räuberhauptmann hingerichteten Vater Grimaldi an einem reichen Mann Tobaldi rächen, weil er denselben für die Ursache hält, daß sein Vater einst in's Exil habe wandern müssen. Wie fängt er das an? Er beschließt, Tobaldi's Tochter zu entehren. Er nähert sich ihr, ohne daß sie natürlich von seinem Metier als Räuber eine Ahnung hat; sie verliebt sich in den hübschen jungen Mann; er schändet sie, dem Vater zum Hohn. Im Akt der Schändung aber schlägt sein Haß zur Liebe um, und in Folge dieser Liebe ändert sich seine ganze Gesinnung. Er verschwindet, sich von seiner Räuberbande loszumachen, ein ordentliches Mitglied der menschlichen Gesellschaft zu werden und mit seiner Julia nach Amerika auszuwandern — durchaus unitalienisch. Allein er ist so unverständig, dem Mädchen von all dieser Zukunft kein Wort zu sagen, obwohl er noch das Malheur hat, längere Zeit in einem Versteck krank zu liegen. Die Zeit verstreicht. Julia fühlt sich schwanger, soll aber, als die keuscheste Jungfrau ihrer Stadt, am Feste der heiligen Rosalia die Königin der Jungfrauen darstellen. Diesen Widerspruch erträgt sie nicht; sie flieht, irrt im Lande umher, hofft irgendwo zu sterben. Statt in's Wasser zu springen, wie doch noch die Hebbel'sche Maria Magdalena thut..., lockt sie einen Banditen in einen Wald, mutterseelenallein, hält ihm eine Börse vor und redet seltsamlich, bis der Bandit erahnt, daß es ihr angenehm sein dürfte, nicht länger zu leben. Aber in diesem Augenblick hebt die unerhörte Katastrophe an. In dem Walddickicht kauert nämlich ein

reicher, deutscher, junger, äußerst blasirter Graf von ausgezeichneter Liebe zum Menschengeschlecht im Allgemeinen; so gründlich hat er sich ruinirt, daß er mit mathematischer Gewißheit nicht lange mehr leben kann. Da er jedoch eigentlich ein guter Mensch ist, wie ihm auch sein alter Diener Christoph bezeugt, so möchte er gern den Rest seines Lebens noch zu einer nützlichen, wo möglich noblen That verwerthen. Leider ist das Wie seinem geistreichen Kopfe dunkel, aber die Vorsehung des Dramas sorgt auch für die Narren. Mit Ueberraschung hat er nämlich der originellen Mordscene beigewohnt, jagt im rechten Augenblick mit einem kräftig ausgestoßenen „Bube!" den ehrlichen Banditen Pietro in die Flucht, erfährt von Julia sofort den Thatbestand und ist entzückt, bei ihr eine schöne Gelegenheit gefunden zu haben, sein Nichts von Leben doch noch gut verwerthen zu können. Er entschließt sich nämlich, die schwangere Julia zu heirathen. Worüber Clara's früherer Geliebter in Hebbel's Magdalena noch nicht hinfort kann, weil kein „Mann" darüber hinfort kann, das existirt für den ausgemergelten Grafen nicht mehr. Sein Standpunkt ist höher, freier, denn er dürstet vor dem nahen Tode nach einer tugendhaften Handlung, und einem gefallenen Mädchen recht pfiffig wieder zu ihrer Ehre zu helfen — sollte das nicht außerordentlich tugendhaft sein? Unterdessen hat der alte Vater seine Tochter vermißt, und täuschte die Stadt mit einem leeren Sarge, als ob sie gestorben wäre, bei welcher Posse ihn der Hausarzt Alberto unterstützt, der als Hausfreund erst Juliens Mutter, dann diese selber, immer in bescheidener Ferne, geliebt hat. Graf Bertram kommt mit Julia an, und der Vater giebt wohl oder übel dem vornehmen Schwiegersohn seinen Segen. Aber der schöne und durch die Liebe zum Philisterium bekehrte Räuber Antonio kommt auch an, und rast natürlich zuerst, bis ihm Bertram's wunderbare, nicht sowohl keusche, als richtiger impotente Willensmeinungen klar gemacht werden. Auf einem Schloß des Grafen in Tyrol finden wir im letzten Akt Julien mit ihrem Mann, ihrem Geliebten und dem Platoniker Alberto friedlich zusammen. Bertram fühlt zwar ganz die unendliche Schönheit und Liebenswürdigkeit seiner jungen Frau; er verspricht aber, recht artig zu sein. Er will Gemsen jagen in den Alpen — und dann? Nun er hat G. Sand's Jacques wohl gut inne, dann soll es nicht mehr einen Monat dauern — und dann — zu Julia und Antonio gewendet, versprechen Sie mir beide —

Julia. Dann —

Antonio. Dann wollen wir uns fragen, ob wir noch glücklich sein dürfen.

Julia. Wir wollen uns fragen, ob wir noch glücklich sein können.

Finis." —

Die Aussicht, mit der das Stück schließt, giebt keine sehr erbauliche Perspective. So geschickt es Bertram anfangen mag, die beiden Liebenden werden es doch immer wissen, daß er um ihretwillen gestorben ist, und da sein früheres Leben sie nichts angeht, und er ihnen ein großmüthiger Wohlthäter gewesen ist, so werden sie dieses Bewußtsein als eine Schuld empfinden. Diese üble Lage wird noch dadurch mißlicher, daß auf Antonio's Kopf ein Preis steht. Zwar ist er zu dieser Stellung durch Verhältnisse gekommen, die ihn menschlich entschuldigen, vor dem Gericht würde aber diese Entschuldigung keine Stätte finden. Zu jenem Bewußtsein der Schuld, welches noch dadurch erhöht wird, daß die beiden Vermählten von dem Nachlaß des Grafen leben müssen, wird sich also eine beständige Furcht gesellen, und so sehen wir einer sehr unglückseligen Zukunft entgegen, die nicht einmal der Hoffnung einer ernsthaften Buße Raum giebt. Das Opfer des Grafen, wenn es ein wirkliches war, erreicht also seinen Zweck nicht; war es aber kein wirkliches, sondern nur, wie er es selber angiebt, eine bequeme Ausrede für einen ohnehin gewollten Selbstmord, so ist es kein tragisches Motiv und erregt nicht einmal unser Mitgefühl. Der Ausgang, wie die ganze Tragödie überhaupt, verstimmt und ängstigt uns, ohne uns irgendwie zu erschüttern oder zu rühren.

Schon in den drei frühern Stücken war das leitende poetische Moment ein Gährungsproceß, der soviel Hitze entwickelt, daß selbst die knöchernen Figuren, die der Dichter in den Hexenkessel hineinwarf, von ihm ergriffen wurden. Auch hier haben wir eine Gährung, aber nicht jene gewaltig brausende, die wenigstens den Anschein giebt, als sollte sich eine Welt daraus gebären, sondern die trübe, übelriechende, stagnirende Gährung der Fäulniß. Wir bewegen uns unter wandelnden Leichen. Keine That, kein Schicksal; nur der Schauder der allgemeinen Verwesung, das halb lüsterne Vampyrgrauen über aufgewühlten Gräbern, das lichtscheu der Welt entflieht. Und bei alledem, wenn wir uns nicht verleiten las-

sen, in der Virtuosität im Fluchen Kraft zu sehen, eine weinerlich laxe Moral in der Art Kotzebue's und des jungen Deutschland; eine Apotheose des Instincts und eine Geringschätzung der Pflicht nach Art der süßlichen Philanthropie des achtzehnten Jahrhunderts. Durch Ueberspannung seiner Reflexion ist Hebbel in die nämlichen Fehler verfallen, die er bei Andern so verachtet; der starkgeistige Trunkenbold fängt an zu weinen, zu lispeln, zu lieben und zu vergeben.

Graf Bertram, die eigentliche Hauptperson, hat zuerst einen langen Monolog, in welchem er das Thema: Ich bin weiter nichts als ein wandelnder Leichnam, ein elender Mist, um die Erde zu düngen, bis zu einem wahrhaft bewundernswerthen Grade des Ekels variirt. Z. B. „Ist mir doch zu Muthe, als wüchsen aus meinem Fleisch die wüsten Disteln und Brennnesseln schon heraus, die sich auf meinem Grabe brüsten werden, ich brauche mich nur nach Art der Todten auf den Rücken zu legen und die Augen zu schließen, so hab' ich ein Gefühl, als ob ich ein wucherndes Beet voll Kirchhofunkraut wäre, das neigt und beugt sich gegen einander; auch schon da, Frau Muhme? und ein kalter Wind bläst hindurch!" „Wie eine von Wind aufgeblasene Menschenhaut mit verklebter Mundritze kam ich mir vor". „Hab' ich nicht einen vortrefflichen Mist aus mir gemacht? Hab' ich den Elementen, die einen gesunden Körper gewiß nicht ohne Magenweh verdauen können, nicht wacker vorgearbeitet? Wird ein Baum, wie dieser hier, nicht vielleicht, wenn ich ihn dünge, noch einen letzten Schuß thun, so übermüthig keck, daß die Himmelsdecke erschrocken um tausend Meilen weiter zurückweicht, damit der schöne blaue Atlas, womit sie ausgefüttert ist, nicht Schaden nehme an irgend einem scharfen Zweig?" *) Nichtwahr, Alter, es müßte

*) Der Schluß dieses Citats ist noch in einer andern Beziehung charakteristisch. Aus der Abneigung gegen die herrschende verschwimmende Reflexionssprache entspringt das ängstliche und outrirte Bestreben, die Sprache in jedem Augenblick plastisch zu individualisiren; ein Bestreben, welches in seiner zu gründlichen Ausführung zum Barocken verleitet, und endlich vollständig in Manier übergeht — Beispiele finden sich zahlreich in allen Stücken: z. B. Julia: „Ich will ihn reizen, diesen Kasten (den Sarg) wieder aufzuschließen, mich hineinzupacken und den Schlüssel in den Brunnen zu werfen, aus dem ich achtzehn Jahre trank;" Hakam im Rubin: „Wäre ich Kalif, so würde ich unsern Herrn langsam zu Tode peitschen lassen, und während das geschähe, Feigen essen; nein,

reizender sein, in den Armen eines schönen Mädchens zu verwesen, als im Grabe! Für ein staubiges Leichenkissen eine schwellende Brust, die den Schlummernden wiegte, und milde, sanfte Augen, die statt kalt blickender Sterne auf ihn herabschauten, vielleicht gar auch ein Finger, der mit überwundenem Ekel den ersten Wurm zurückschnellte!" — Was das für Phantasien sind! Und man kann nicht einmal den Vorwand gelten lassen, jene Bilder sollten nur zur Zeichnung des Charakters dienen; Hebbel kommt immer wieder auf ähnliche Vorstellungen zurück, z. B. wenn Julie in demselben Stück phantasirt: „Ich werde nicht wimmern, wenn mir drunten die Luft nicht früh genug ausgeht und ein thierischer Hunger mich vielleicht zwingt, mit den Würmern gemeinsame Sache zu machen oder ihnen gar zuvorzukommen!" — rc. Zum Theil ist das eine Verirrung des Gemüths, zum Theil aber auch gerade schon Manier. Wenn das Drama sich in das Reich der Nacht vertieft, so muß auch in der Abscheulichkeit etwas sein, was uns mit ihr versöhnt, z. B. Energie und Kraft. Von beiden ist hier keine Rede. Alle diese lyrischen Leichenhausphantasien, in der Manier des Jean Paul'schen Lord Horion, mit denen Bertram vor uns auftritt, geben uns kein klares Bild von seinem Zustand. Wir erfahren nur, daß er durch ein lasterhaftes Leben körperlich ruinirt ist; er hat, so weit wir es erfahren, nur an sich selbst gesündigt. Da wir medicinisch nicht beurtheilen können, ob seine Kräfte nicht wirklich für irgend eine Thätigkeit ausreichen, so scheint uns der Schatten einer ekelhaften Vergangenheit nicht dunkel genug, um eine Zukunft der Reue, Buße und Besserung unmöglich zu machen. Wenn aber dasjenige, was wir von Bertram erfahren, nicht ausreicht, seine Selbstverurtheilung zu begründen, so dient es auch nicht dazu, ihn ästhetisch zu rechtfertigen; er ist in seinen Selbstvorwürfen, wie in seiner Großmuth immer ein siecher, leidender Mensch, der uns keinen Augenblick mit sich fortreißt, wie es doch

---

Datteln! denn die Datteln haben Steine, und diese speie ich ihm in's Gesicht!" — Oft verläuft sich das in spitzfindige Epigramme, in sprichwörtliche Witze mitten im Pathos; zuweilen aber auch in's Gezierte, z. B. Mariamne: „Ich darf vom Edelstein sagen: er ist mein Diener, dem ich es verzeihe, daß er den Stern so schlecht bei mir vertritt, weil er dafür die Blume übertrifft!" u. s. w. — In der Regel erinnern diese Einfälle an Jean Paul, z. B. Tobaldi (in der ernstesten Stimmung): „der Tod macht Mist aus dem Menschen, oder Blumenfutter."

auch der tragische Bösewicht thun soll, dessen Untergang uns also auch nicht erschüttern kann. Er wird durch den Mechanismus des Stücks im strengsten Sinne des Worts zu einer Sache herabgesetzt.

Auch in diesem Charakter scheint immer die Idee durch, er solle nicht blos ein krankes Individuum, sondern eine kranke Zeit repräsentiren. Allerdings sind in jener Zeit die Charaktermasken des Blasirten in unserer schönen Literatur ziemlich zahlreich; zahlreicher vielleicht als ihre Ebenbilder in der wirklichen Gesellschaft, zahlreicher jedenfalls, als das Interesse, das wir an ihnen nehmen können, es erheischt. Eine tragische Figur daraus zu machen, ist außerhalb aller poetischen Berechtigung. Sind sie, wie es gewöhnlich der Fall ist, die reinen Narren, so lache man sie aus; haben sie einen guten Fonds, so bessere man sie durch eine vernünftige Beschäftigung; greifen sie störend in's Leben ein, so schlage man sie todt; leiden sie an der Schwindsucht, so lasse man sie ruhig sterben. Ihren Leichnam zu mißbrauchen, um ein Loch in der sittlichen Welt zu verstopfen, ist eben so unpoetisch, als es unsittlich ist, wenn der Staat den Verbrecher, statt ihn auf das Schaffot zu schicken, zu einem wissenschaftlichen Experiment verwendet. Das schuldige Haupt gehört dem Henker, aber nicht dem — physischen oder sittlichen — Anatomen; der Mensch, auch der Verbrecher, darf zu keinem Dinge herabgesetzt werden.

Die Erde soll kein Tummelplatz für Larven sein! Und sie ist es auch nicht, am wenigsten Deutschland, von dem freilich Bertram behauptet: „Da gedeiht das Lichtscheue, da schießen Schierling und Bilsenkraut so hoch auf, daß man sich darunter niederlassen und träumen kann". Noch sind wir nicht das Volk der Leichen und Gespenster, wozu uns unsere Poeten machen möchten. —

Nicht viel Besseres kann man von Julie sagen. In dem Urtheil über seine weiblichen Charaktere scheint sich Hebbel überhaupt am meisten zu täuschen. Von dem Inhalt der Julie erfahren wir durchaus nichts, wir hören nur ihre Schicksale; ihre Motive haben keinen Zusammenhang, sie widersprechen sich fortwährend. Sie ergiebt sich ihrem Verführer ebenso wie Maria Magdalene nicht in der Hitze der Leidenschaft, sondern aus einer raffinirten Reflexion. Als er ihr nämlich Gewalt anthut, überlegt sie, daß ein Hülferuf seinen Tod herbeiführen müßte, und da sie kein Menschenblut vergießen will, läßt sie ruhig Alles über sich ergehen. Eine sehr übel angebrachte Humanität! Aerger als die Nachsicht Genoveva's gegen Golo! Ihre

Flucht aus dem elterlichen Hause ist dann nicht Folge ihrer Liebe, sondern geht theils aus der Nothwendigkeit ihres Zustands hervor. Daß sie sich aber durch die Scheinehe mit Bertram aus ihrer Verzweiflung, die doch nicht blos auf dem verletzten Ruf beruhen durfte, sondern ebenso auf dem Glauben an den Verrath ihres Geliebten, selbst da noch herausziehen läßt, als diese Scheinehe den einzigen berechtigten Zweck, die Versöhnung mit ihrem Vater, verfehlt, daß sie ihrem angeblichen Gemahl ohne Weiteres als Gräfin auf sein Schloß folgt, und daß sie am Schluß nach allen schrecklichen Entdeckungen, die sie gemacht, noch an die Möglichkeit eines weitern Glücks glauben kann, ist viel widerwärtiger und unbegreiflicher, als das Bild der Maria Magdalene. Diese Letztere reißt uns durch die Gewalt und Energie ihrer Verzweiflung mit sich fort; bei der Julie werden wir aber in der Verzweiflung durch ein beständiges berechnendes Abwägen gestört und verstimmt.

Es bleibt uns noch ein Charakter übrig, den wir bisher nur oberflächlich erwähnt haben, weil die Breite, in der er auftritt, dem Stück nicht wesentlich ist: Juliens Vater, Tobaldi. Er ist das Ebenbild des Meister Anton in der aristokratischen Sphäre, und gehört zu jenen wunderlichen Charakterproblemen, in denen sich Hebbel mit besonderer Vorliebe bewegt. Von Natur mit großem Edelmuth und grenzenloser Aufopferungsfähigkeit ausgestattet, hat er sich zuletzt durch seine Begriffe von Ehre und Sittlichkeit in eine abstracte Härte verloren, die man vom Cynismus nicht mehr unterscheiden kann; er ist, wie Meister Anton, ein „borstiger Igel" geworden; aber Meister Anton ist sowohl in der Form, wie in dem Wesen der Sache glücklicher durchgeführt. Einen knorrigen, in seinen bürgerlichen Vorurtheilen verhärteten Tischler darzustellen, ist Hebbel gelungen; in das Denken und Empfinden, in das Sprechen und Benehmen eines Aristokraten, der nie seine Würde aus den Augen verliert, eines Italieners, der in seiner Liebe wie in seinem Haß, in seiner Reflexion wie in seinem Gefühl immer Totalität ist, weiß er sich nicht zu versetzen. Daß Tobaldi nach der Flucht seiner Tochter, um vor den Augen der Welt gerechtfertigt zu sein, sie für todt ausgiebt und ihr ein Leichenbegängniß hält; daß er sich darin auch nicht stören läßt, als seine lebendige Tochter vor ihm erscheint, mag man als aristokratischen Ersatz für das bürgerliche Halsabschneiden gelten lassen, wenn dabei auch Vieles auf die Rechnung der Vorliebe für gräuelvolle Nachtscenen kommt; daß er aber mitten in die-

ser schrecklichen Todesscene fortwährend die fadesten Witze macht, sogar vor seinem vertrauten Freund, sogar im Monolog, sogar der wiedergefundenen Tochter gegenüber, daß er den vermeintlichen Verführer mit ironischer Höflichkeit behandelt, anstatt ihm in der ersten Aufwallung des Gefühls augenblicklich auf den Leib zu gehen, — das Alles sind Züge, die vielleicht im Leben einmal vorkommen mögen, denn welche Verrücktheit wäre so groß, daß man sie nicht empirisch wiederfinden könnte! die aber nicht mehr in die Grenze der Kunst fallen, weil sie eine Abnormität sind, denn die Kunst soll uns nach Sophokles' vollkommen richtigem Ausspruch nur solche Menschen darstellen, in denen das allgemein Menschliche sich ausspricht; Monstrositäten gehören in die Pathologie, nicht in die Dichtung. Wenn Tobaldi einem Freunde, dem Vater Antonio's, der sich in eine unnütze Verschwörung einlassen will, um ihn davon zurückzuhalten, droht, ihn bei der Polizei anzugeben, aber nach seiner eignen Erklärung nur um ihn zu zwingen, „mir auf den Leib zu rücken und mir Gelegenheit zu geben, den sieben Teufeln, die ihn plagten, mit einem Dolch in einfacher Nothwehr irgendwo die Thür zu öffnen", wenn er, um dieses Ereigniß zu beschleunigen, „zuvorkommend viele einsame Spaziergänge macht" — so sind das Motive, deren Zusammenhang wir nicht einmal errathen können, denn wir erfahren nicht, ob Tobaldi sich von ihm tödten lassen will, oder ihn tödten, oder ob er das Dolchstechen nur als eine nützliche Leibesübung betrachtet, und sind daher noch viel weiter entfernt, uns ein Urtheil über die Sittlichkeit seines Verhaltens zu bilden.

Wenn also Hebbel, und zwar mit Recht, von dem Kritiker verlangt, er solle, um sich über die Sittlichkeit seines Stücks ein Urtheil zu bilden, nicht die Exposition, sondern die Entwickelung in's Auge fassen, so sind wir hier in der Lage, ein um so härteres Urtheil zu fällen, da eigentlich gar keine Entwickelung vorliegt. Die Charaktere sind am Ende, was sie am Anfang waren, abnorme, sieche und unklare Figuren. Bertram endet mit dem Entschlusse des Selbstmords, mit dem er bereits anfing, Tobaldi bleibt in seiner verstockten, raffinirt kalten Härte, und Julie hat zwar viele Ereignisse erlebt, aber was diese aus ihr gemacht haben, dazu fehlt uns jeder Schlüssel. Kein tragisch erschütternder Schluß, sondern eine weichmüthige, unklare Abschwächung des sittlichen Conflicts; auf der einen Seite (gegen Bertram) eine unmotivirte Härte, auf der andern eine sehr gefügige Toleranz. Wir haben eine novellistische

Reihe von Nachtstücken und von Variationen über einen bestimmten Charakterzug, aber keine organisch gegliederte Tragödie. —

Der erste Eindruck, den die Lectüre eines solchen Drama macht, ist ein höchst peinlicher und niederschlagender. Die Einzelheiten drängen sich in ihrer nackten Häßlichkeit so lebhaft hervor, daß wir für den Anfang nur sie empfinden; sobald wir aber anfangen, uns den Zusammenhang genauer zu überlegen, die einzelnen Situationen und Charaktere in's Bestimmtere auszumalen und uns über Ursache und Wirkung, Zweck und Absicht Rechenschaft zu geben, so wird der Eindruck ein ganz anderer. In diesem Zusammenhang treten die Widersprüche gegen den gesunden Menschenverstand und gegen die Natur der Dinge so auffallend hervor, daß wir uns nicht erwehren können, die Sache in einem komischen Licht zu betrachten, und sobald wir einmal auf diese Fährte gekommen sind, so drängen sich die Gestalten immer fratzenhafter, immer verschrobener, immer possierlicher durcheinander; je leichenhafter jene Pierrots ihr Gesicht angeschminkt haben, je gravitätischer und trübseliger sie in der Tölpelhaftigkeit ihrer Bewegungen sind, desto lächerlicher wird uns zu Muth. Aber es ist das kein gesundes Lachen, denn es ist mit Mitleid und Widerwillen verknüpft, und mehr oder minder werden wir diesen Eindruck bei allen Hebbel'schen Tragödien davontragen.

In „Herodes und Mariamne" (1849) werden wir aus dem engen Kreise des bürgerlichen Dramas wieder in die glänzenden Prunkgemächer der Geschichte eingeführt. Hebbel ist zu jener Zeit zurückgekehrt, welche sowohl durch ihr Colorit, als durch die Maßlosigkeit, die sie den Bewegungen der Seele verstattet, sehr viel Reizendes für unsere titanischen Poeten hat, die Zeit des orientalischen Despotismus. Neuerdings scheint das Drama wieder mit besonderer Vorliebe in jener glühenden, aber unklaren Vorzeit Fuß zu fassen. So sind u. a. in der allerneuesten Zeit Alfred Meißner's „Weib des Uria", Hedrich's „Kain", „Judas Ischariot" und „die Makkabäer" von O. Ludwig, schnell auf einander gefolgt, wozu man noch die Darstellungen aus der römischen Kaisergeschichte rechnen muß, die im Wesentlichen auf die altorientalische Sitte zurückkommen. Für das historische Drama ist eine der schwierigsten Aufgaben, eine Sprache zu finden, die zugleich poetisch ist und dem Geist der dargestellten Zeit entspricht. Bei der

jüdischen Geschichte ist uns diese Sprache durch die Bibel bereits geboten, und außerdem hat sie noch das Verführerische, daß sie trotz ihrer Fremdartigkeit uns fortwährend an die uns zunächst liegenden Traditionen erinnert. Aber bei ihrer Anwendung liegt eine doppelte Gefahr sehr nahe: einmal, daß man vollständig in die Phrase aufgeht, die man von Kindheit auf auswendig weiß und über die man daher nicht mehr nachdenkt; andererseits, daß man, um diese Trivialität zu vermeiden, sich auf moralische Spitzfindigkeiten und ein psychologisches Raffinement einläßt, welches den gesunden Naturtrieb der Poesie erstickt. Bei Hebbel's Natur ist es leicht begreiflich, daß er in den zweiten Fehler verfallen ist. Er hat es versucht, einen Despoten zu schildern, der bei der Maßlosigkeit seiner Phantasie und bei dem vollständigen Mangel aller sittlichen Schranken den Einfällen des Dichters unbedingte Freiheit verstattet, und diesem Despoten ein Schicksal zu bereiten, nicht durch äußerliche große Ereignisse, sondern durch das Labyrinth seiner eigenen Empfindungen und Gedanken.

Herodes, König von Judäa, liebt seine Gemahlin, Mariamne, so leidenschaftlich, daß er auch nach seinem Tode ihren Besitz keinem Andern gönnen will. Als er daher auf ein gefährliches Unternehmen ausgeht, befiehlt er heimlich einem treuen Diener, sie zu tödten, wenn er nicht zurückkehrte. Er kehrt zurück, aber sein Geheimniß ist verrathen, und in Mariamne's Seele verwandelt sich die Liebe in Haß.

Dies der Stoff, welcher Calderon zu seinem Trauerspiele: el mayor monstruo los zelos, Veranlassung gegeben hat. — Calderon beschränkt sich nach seiner gewöhnlichen Weise auf Ausmalung leidenschaftlicher Stimmungen und bunter, überraschender Intriguen und Abenteuer; einen sittlichen Gedanken hat er nicht hineinzulegen gesucht, und an eine Motivirung seiner Geschichte durch eine Charakteristik der Zeit denkt er auch nicht. Herodes und Mariamne gehören zu jenen romantischen Individuen, die dem Verstand über ihr eigentliches Wesen und ihre Genesis keine Auskunft geben, und lediglich die Phantasie beschäftigen. In welche Zeit auch Calderon seine Geschichte verlegen mag, wir finden uns immer an dem glänzenden, aber unsittlichen Hof der Philippe und in den prachtvollen Bildersälen von Murillo.

Hebbel dagegen bemüht sich nicht blos, uns einen eigenthümlichen Menschen zu entwickeln, sondern in diesem Menschen zugleich

den Typus einer Zeit darzustellen, welche in furchtbaren Wehen den Erlöser der Welt gebar.

Herodes ist Tyrann, sowohl seiner Lage als seiner Natur nach. Er ist durch den römischen Triumvir eingesetzt, wider den Willen des Volks; seine Heirath mit der Erbin der alten jüdischen Könige, der Makkabäerin Mariamne, hat die Sache nur oberflächlich in's Geleise gebracht. Denn Antonius, von dem er abhängt, ist ein wüster Trunkenbold, der leicht in einem Augenblicke des Rausches, oder durch einen Kuß seiner Kleopatra angeregt, ihm einmal zum Spaß das Haupt abschlagen lassen kann, und der stets geneigt ist, den Feinden, welche Herodes im eignen Lande hat, williges Gehör zu leihen. An der Spitze dieser Feinde steht Mariamne's Mutter, die boshaft und intrigante Alexandra, die er schonen muß, um seine geliebte Gemahlin nicht zu verletzen; stehen die Pharisäer, die in ihm den freigeistigen Neuerer hassen, die er durch seine Verachtung des mosaischen Gesetzes und durch den Spott auf die messianischen Träumereien beständig verletzt, und die einflußreich genug sind, um in jedem kritischen Augenblick den Fanatismus des Volks gegen ihn loszulassen; stehen endlich alle Ehrgeizigen, denen er den Weg versperrt, und die in ihm doch nicht die Majestät des erblichen Königthums zu scheuen haben. — Wenn seine Lage ihn zu beständigem Mißtrauen zwingt, auch gegen seine nächsten Umgebungen, so treibt ihn seine Natur zu raschen Gewaltmaßregeln: denn im Gefühl seines persönlichen Werths und der Erbärmlichkeit der meisten Feinde und Freunde, in der gegründeten Verachtung des bestehenden Religions- und Sittensystems, in dem Bewußtsein eines festen, verständigen und unbeugsamen Willens, fühlt er in sich bald den Beruf, ein durchgreifender Reformator zu werden, bald das Gelüst, die Menschen zum Spielzeug seiner Einfälle zu machen. Wer den Maßstab für das sittliche Urtheil über seine Handlungsweise einzig und allein in sich selbst suchen muß, verfällt leicht in Maßlosigkeit in seinen Empfindungen, in unmotivirte Sprünge der Leidenschaft und in ein gewisses Raffinement in Liebe und Haß. Es kommt noch hinzu, daß der Orient an Mordthaten und an Hinrichtungen ohne Urtheil und Recht so gewöhnt ist, daß sie, selbst auf die höchsten Regionen angewendet, kein erhebliches Befremden veranlassen.

Diese allgemeinen Voraussetzungen des Schicksals, welches uns beschäftigen soll, erhalten durch ein Ereigniß, welches in der Entwickelung jener Conflicte begründet ist, eine bestimmte Form. Das

gefährlichste Werkzeug der Mißvergnügten ist Mariamne's Bruder, der schöne Hohepriester Aristobulus. Um sich seiner zu entledigen, läßt ihn Herodes umbringen. Es ist das ein öffentliches Geheimniß, das nur des Anstandes wegen durch den leichten Schleier eines zufälligen Todes bedeckt wird. An der That selbst nimmt eigentlich Niemand moralischen Anstoß, als Mariamne, obgleich sie ihren Bruder nicht geliebt hat, obgleich sie ebenso geneigt ist, wie ihr Gemahl, was ihr in den Weg kommt, umzubringen, obgleich sie Herodes liebt und verehrt. Warum also eigentlich? — Wir empfangen darüber nur einzelne Andeutungen, die uns dadurch imponiren, daß die Mittelglieder ausgelassen werden.

Die Mutter des Ermordeten verklagt den Mörder vor dem Triumvir Antonius. Da sie auf dessen Rechtsgefühl nicht viel vertraut, sucht sie außerdem noch seine Lüste rege zu machen; sie schickt ihm das Bildniß des Aristobulus, der seiner Schwester auffallend ähnlich sieht, um die Begierde nach ihrem Besitz, und damit den Wunsch, sich ihres Gemahls zu entledigen, in ihm rege zu machen.

Das Stück wird eröffnet durch eine übermüthige Botschaft des Antonius, der den Herodes vor seinen Richterstuhl citirt. Herodes wird gehorchen, weil es am sichersten ist, der Gefahr dreist entgegen zu gehen, aber er muß sich sagen, daß seine Rückkehr höchst zweifelhaft ist. Er will daher zunächst seine häuslichen Angelegenheiten ordnen.

Mariamne hat dem Mörder ihres Bruders ihre Thür verschlossen. Aber theils haben sie die demüthigen Beweise seiner fortdauernden Liebe gerührt, theils ist ihre Zuneigung und ihre Achtung vor dem Charakter ihres Gemahls so groß, daß sie fürchtet, von seinem Standpunkt aus billigen zu müssen, was ihr Gefühl verdammt. Sie versöhnt sich mit ihm. Er forscht sie aus, ob ihre Liebe groß genug sei, sie zum Selbstmord zu bestimmen, im Fall er unterginge; er fordert einen Eid. Sie weigert sich, denn so ein Opfer könne nur aus dem freien Entschlusse entspringen, und ihr Eid gäbe ihm keine größere Bürgschaft, als die Einsicht in ihr Wesen, die von der Liebe unzertrennlich sei: für eine orientalische Fürstin eine ziemlich sentimentale Gefühlswendung. Er scheidet unbefriedigt, und bestellt, von der Eifersucht gestachelt, einen Mörder, in dessen Interesse ihr Tod liegen muß; er bedroht ihn selbst mit dem Tode, im Fall er ihn verräth.

Nach seiner Abreise erzählt uns Mariamne, sie sei entschlossen, im Fall eines unglücklichen Ausgangs sich selbst zu tödten. Mittlerweile verbreitet sich das Gerücht, daß Herodes todt sei. Der Mörder erscheint; aus seinem Benehmen erräth Mariamne die Wahrheit; sie entlockt ihm die Bestätigung. Im Moment der höchsten Aufregung erscheint der König, von Antonius freigesprochen. Sie tritt ihm kalt entgegen, und zeigt ihm, daß sie Alles wisse. Er läßt den vermeintlichen Verräther hinrichten, kommt aber bald darauf auf den Verdacht, sie habe, um das Geheimniß zu erfahren, ihre Ehre preisgegeben. Sie verschmäht es, sich zu vertheidigen. Da kommt eine zweite Gelegenheit der Prüfung. Herodes erhält den Auftrag (es ist kurz vor der Schlacht bei Actium), für Antonius in den Krieg zu ziehen. Wenn er diesmal seinen Befehl nicht wiederholt, so ist es das erste Mal nur in der Hitze der Leidenschaft geschehen, und sie will ihm vergeben. Aber sie will ihm dabei nicht zu Hilfe kommen; sie verschließt ihm ihr Inneres und er mißversteht ihre Freude bei der Nachricht von seiner Abreise, er wiederholt seinen Befehl an einen Andern, der ihm treu ergeben ist, diesmal mit dem Glauben einer größern Berechtigung.

Er hat sich getäuscht; als sich zum zweiten Mal die Nachricht von Herodes Tod verbreitet, verräth ihn der Freund, dessen Gefühl durch jenen Auftrag empört war. Mariamne beschließt in der Verzweiflung, ihren Gemahl, von dessen bevorstehender Rückkehr sie überzeugt ist, ohne daß wir aber im Geringsten erfahren, worauf ihre Ueberzeugung beruht, zu veranlassen, ihr selber ungerecht den Tod zu geben. Sie giebt öffentlich ein glänzendes Fest, mit der lauten Erklärung, es geschehe zur Feier des Todes ihres Gemahls. Hätte ihre Ahnung sie getäuscht, wäre Herodes nicht zurückgekehrt, so würde sie nicht allein in den Augen der Menschen, sondern in ihren eignen als ein unnatürliches Scheusal dastehen. Das ist weder ihr noch dem Dichter eingefallen; sie begnügen sich mit dem gewaltsamen Zufall der Thatsache. — Alle Welt ist entsetzt, der rückkehrende Herodes stellt sie vor Gericht. — Weshalb? Wie die sonstige Anlage ist, hätte er sie ohne Weiteres können tödten lassen, denn die Freude über seinen Tod ist für den Tyrannen ein todeswürdiges Verbrechen. Aber nein! Er verklagt sie — wegen Ehebruchs. — Sie habe das Geheimniß zum zweiten Male nur auf diesem Weg erfahren können. Es ist das seine fixe Idee. Sie wird verurtheilt und hingerichtet, vorher offenbart sie aber das Geheimniß ihrer

Motive dem römischen Hauptmann Titus. Herodes erfährt die Unschuld seiner Gemahlin, als er die That nicht mehr ungeschehen machen kann. Es ist, wie ihm Mariamne vorausgesagt, ein Wendepunkt seines Lebens; aus Trotz gegen das Schicksal wird er ein Wüthrich, und zur guten Stunde kommen die heiligen drei Könige, um ihm von der Geburt eines Prätendenten auf den jüdischen Thron zu melden. Er befiehlt den Bethlehemitischen Kindermord.

So ist dieser Zug in die psychologische Entwickelung des Helden verwebt. Aber eigentlich ist es die alte Manier Hebbel's, den individuellen Schicksalen durch das symbolische Hineinspielen eines bekannten welthistorischen Momentes ein größeres Relief zu geben. Es ist das unkünstlerisch, namentlich in unserm Fall, wo das Erscheinen der heiligen drei Könige, mitten in einer Handlung, die nach ganz anderm, als biblischem Maßstab gemessen werden muß, einen zweifelhaften Eindruck macht. Aus demselben Grunde hat sich der Dichter verführen lassen, den Pharisäer, der vorher ganz richtig als ein fanatischer Narr geschildert wurde, plötzlich in einen wunderthuenden Märtyrer zu verwandeln.

Sehr zu loben ist die Energie, mit welcher trotz der übertriebenen Zahl von Nebenfiguren und Nebengeschichten die Hauptsache entwickelt wird, obgleich einige theatralische Ungeschicklichkeiten unterlaufen, z. B. der Einfall, die That und Alles, was daran hängt, wiederholen zu lassen. Wenn man in dem nämlichen Stück denselben Effect zweimal spielen läßt, so hebt man ihn auf. Aber noch mißlicher ist bei Hebbel, bei den raffinirten Empfindungen, mit denen er operirt, und bei der künstlich gesteigerten Hitze, die er anwendet, die gekniffene, frostige Sprache der Reflexion, die man schon beim Lesen mit der größten Anstrengung verfolgen muß, um sie in all ihren Beziehungen zu verstehen, die aber bei der Aufführung mit ihren Pointen vollständig verloren geht. Solche Gegenstände werden nur zu ihrem Recht kommen, wenn man der Gluth freien Lauf läßt, wenn auf dem Theater gerast und getobt wird. Hebbel ist das nicht im Stande; er denkt und empfindet in Epigrammen; wenn die Schauspieler solchem Raffinement einen Ausdruck geben wollten, so müßten sie sich in beständigen Gesichtskrämpfen bewegen. Die Genremalerei des Details stört den Eindruck, der auf massenhafte große Züge, auf schreiende Farben berechnet ist. Sowohl Herodes als Mariamne sind in jedem Augenblick gleichzeitig eiskalt und siedendheiß. Sie reflectiren mit einer beleidigenden Altklugheit und

handeln wie die Kinder. Die Grundlage im Charakter des Herodes ist ungefähr die des Holofernes: unbedingte Freiheit der Phantasie und des sittlichen Gefühls und Gebundenheit durch äußerliche Rücksichten. Aber es kommt dazu ein sehr scharf zugespitztes Empfinden, das von der Sentimentalität in nichts zu unterscheiden ist, und eine äußerliche Haltung, die der Barbarei des Charakters widerspricht. Er räsonnirt wie ein gebildeter Dialektiker, fühlt wie ein Zögling der Romantik und handelt bald nach der einen, bald nach der andern Voraussetzung. Mariamne ist sein vollkommenes Ebenbild, aber wir können für sie noch weniger Interesse fassen, denn es wird uns nur referirt, daß sie eine Leidenschaft für Herodes empfindet; wir sehen es nicht. Der eigentliche Inhalt des Weibes geht verloren. Die wirkliche Liebe darzustellen, hat das Gemüth des Dichters nicht Inhalt genug. Sie erscheint im Drama selbst nur als Haß, als Argwohn, als Verzweiflung. Diese Verirrung der Liebe hätte nur dann ihre Berechtigung, wenn wir sie vorher in ihrer Unmittelbarkeit gesehen hätten; als Moment würden wir uns dann den Uebergang in das entgegengesetzte Extrem der Empfindung gefallen lassen; als fixirter Zustand aber ist es unnatürlich und langweilig. Das ganze Stück kommt uns vor wie die Züge zweier routinirten Spieler, die aber aus irgend einer Caprice den gewöhnlichen Zweck des Spiels fallen lassen, wir haben überall das unangenehme Gefühl der Zwecklosigkeit. Hebbel sucht, was ihm an Innigkeit abgeht, durch phantastische Gluth zu ersetzen.*) Aber diese Aufmerksamkeit auf das Detail der Phantasie wiederholt sich zu sehr, und ist zu wenig mit der Handlungsweise verwebt, zu sehr in der abstracten Form der Reflexion gehalten (daher auch in der Regel bei Seite gesprochen), um uns wirklich zu rühren. Das psychologische Mikroskop wird so häufig angewendet, daß man über den vielen Einzelnheiten, die gezeigt werden, das Ganze aus den Augen verliert, und daß aus den spitzfindigsten, raffinirtesten Sticheleien zuletzt die ganz gewöhnliche sentimentale Phrase hervorgeht; eine Phrase, wie wir sie in der Griseldis und ähnlichen Stücken viel besser und natürlicher haben.

---

*) Er bringt es darin wieder zu einzelnen sehr poetischen Momenten, z. B. als Mariamne in der größten Verzweiflung todtenbleich, aber dem Anschein nach mit bacchantischer Lust auf dem Todtenfeste ihres Gemahls tanzt, sich plötzlich im Spiegel erblickt und sich erinnert, sich ganz ebenso im Traum gesehen zu haben.

Mit der Totalität der Handlung ist es nicht anders wie mit den Charakteren. Der Dichter muthet unserer Phantasie und unserer Empfindung so viel Unerhörtes zu, daß wir keine Zeit haben, uns zu fassen, und daß so das Bedeutende wie das Unbedeutende gleichgültig an uns vorübergeht. Gleich zu Anfang wird uns in einer Anekdote, die uns das Liebestreben des Herodes und den geheimen Sinn der Tragödie symbolisch andeuten soll, so viel Idealismus zugemuthet, und dann müssen wir gleich darauf so viel Gräuelthaten und Verbrechen als möglich und mit den geschilderten Charakteren vereinbar annehmen, daß wir allen Faden verlieren. Es liegt das zum Theil an Hebbel's dramatischer Technik. Mit vollkommenem Recht drängt er seine Handlung in einen möglichst kurzen Zeitraum zusammen und versetzt uns nach der alten poetischen Regel gleich zu Anfang in die Mitte der Handlung; aber er versteht es nicht, das, was wir aus der Vergangenheit zum Verständniß der gegenwärtigen Action nothwendig voraussetzen müssen, so darzustellen, daß wir wirklich daran glauben. Er vergißt keinen Umstand, der wesentlich ist; aber er giebt ihn in lakonischen Aphorismen, und überläßt es dem Publikum, sich nach Gutdünken die Sache verständlich und wahrscheinlich zu machen. Es geht daraus der doppelte Uebelstand hervor, daß wir bei einem jeden solchen nachträglich angeführten Zug die Absicht herausmerken, und daß diese Absicht doch nicht erreicht wird.

Die colorirten Schilderungen des jüdischen Wesens verrathen zum Theil viel Geschick, obgleich sie lange nicht die entsprechenden Scenen der Judith erreichen, und obgleich ihre Beziehung auf die Haupthandlung viel undeutlicher ist. Hebbel möchte auch hier gern symbolisiren und verallgemeinern, er möchte sich die Aufgabe stellen, das Wesen der zeitlichen Voraussetzungen, welche nöthig wären, um den Messias hervorzubringen, in seiner Totalität zu entwickeln, und vergißt dabei, daß der Liebesconflict zwischen Herodes und Mariamne und die Geburt des Messias zwar zeitlich, aber nicht in ihrem ethischen Grund zusammenfallen. Dadurch wird keineswegs der Geschichte eine größere Tiefe gegeben, wenn man die Motive, die äußerlich zusammentreffen, innerlich in einander verwirrt.

Um der Verwirrung der Ereignisse und ihrer Motive durch den Gegensatz fester, unerschütterlicher und unbetheiligter Ruhe gleichsam einen festern Halt zu geben, ist die eigenthümliche Figur des römischen Hauptmann Titus erfunden, der mit seinem römischen Rechts-

gefühl und seiner scharfen, durch Theilnahme nicht verwirrten Beobachtung den griechischen Chor ersetzen soll. An sich ist eine solche Person in der modernen Tragödie, die das Recht innerhalb der individuellen Conflicte dialektisch entwickeln soll, nicht zu billigen, für Hebbel wäre es aber nicht unzweckmäßig, wenn er sich auf eine ähnliche Weise überall sein eignes Gewissen oder das Gewissen seiner Poesie gegenständlich machte. Bei dem Geschraubten seiner Ansprüche, der Subtilität seiner Reflexionen und dem Wechsel in seinen Stimmungen wäre es nicht allein für das Publikum, welches doch irgend einen Punkt haben will, an den es sein Gewissen anlehnen kann, sondern für den Dichter selber heilsam, sich in einer nicht außerhalb des Zusammenhangs stehenden, aber unbefangenen Person ein ideales Publikum zu schaffen, in welchem der gesunde Menschenverstand und das Rechtsgefühl der humanen Bildung den Uebermenschen, Ungeheuern und Teufeln gegenüber seinen Ausdruck finde. Freilich erfüllt Titus diesen Zweck nicht ganz. Er ist in seinen Empfindungen fast ebenso raffinirt, als die beiden Helden, und unterscheidet sich nur dadurch von ihnen, daß er nicht in der Leidenschaft handelt, und er beleidigt andererseits durch einen historischen Widerspruch, denn er soll eine Personification des römischen Geistes sein, desselben Geistes, von dem wir eben in der Person des Antonius die saubersten Geschichten hören müssen. Zwar hat die Willkürlichkeit des Imperatorenthums die Entwickelung der Jurisprudenz in keiner Weise aufgehalten, aber die Casuistik der abstracten privatrechtlichen Bestimmungen ist etwas ganz Anderes, als die Casuistik der sentimentalen moralischen Empfindungen. —

In diesen fünf Stücken concentrirt sich eigentlich Hebbel's ganze dramatische Anlage. Auf das, was er sonst geschrieben hat, können wir nur flüchtig eingehen. Zwar hat er in dem neuesten größten Stück, „Agnes Bernauer", in sofern einen Fortschritt gemacht, als er auf die unmittelbare theatralische Wirksamkeit mehr Aufmerksamkeit verwendet, und es ist ihm manche Scene in dieser Beziehung vortrefflich gelungen; dagegen fehlt jener pikante Beigeschmack, durch den er sonst zu irritiren versteht, und wir empfinden, daß dieser für ihn nöthig ist, um überhaupt eine Wirkung zu machen. Der Gegenstand ist von sehr vielen Dichtern behandelt, wenn wir die ganz entsprechende Geschichte von Inez

de Castro hinzunehmen. Er bietet auch in der That vielfach erregende Momente dar; aber es ist sehr schwer, für ihn eine sittliche Basis zu finden, welche die Handlung unsern Gefühlen verständlich macht. Hebbel hat die Handlung in eine Reihe von Tableaux aufgelöst, von denen jedes einzelne in genrehafter Detailarbeit ausgeführt ist. Er beschäftigt unsere Phantasie, aber es gelingt ihm nicht, unser Gemüth in seinen Kreis zu ziehen, weil er uns zu starke Sprünge zumuthet. Die endliche Lösung ist ganz verfehlt, und wird sonderbarer Weise auf dieselbe Art herbeigeführt, die wir schon bei dem jungen Deutschland, namentlich bei Laube, gerügt haben. Nachdem wir nämlich bis zum Schluß hin uns in einem Kampf der Leidenschaften bewegt haben, giebt der Dichter ganz unerwartet dem Conflict die Wendung eines Verstandesproblems. Der Herzog von Baiern, der die bürgerliche Gemahlin seines Sohnes hat umbringen lassen, und dem nun der racheschnaubende Sohn gewaffnet gegenübersteht, hält diesem einen Vortrag über höhere Politik, aus dem sich ergiebt, daß jener Mord zum Nutzen des Staats ausgeführt ist, und der Sohn wird auch überzeugt, und die Versöhnung tritt ein. So etwas kommt wohl im wirklichen Leben vor; die Leidenschaft kühlt sich ab, und man überlegt sich ruhig die Sache, wobei man häufig zu einem ganz überraschenden Resultat kommt. Aber so etwas vollzieht sich nicht in einem einzelnen Akt; es bedarf eines wiederholten Anlaufs gegen die Macht des Gemüths, um eine solche Bezwingung des Herzens erklärlich zu machen. Außerdem kann uns im Drama eine Antwort des Verstandes auch nicht befriedigen. Durch Schuld und Schicksal ist unser Gemüth angeregt, und wir wollen in unserm Gemüth versöhnt sein. Man mag uns höhere Politik vortragen, so viel man will, man mag uns mit den schlagendsten Gründen überführen, daß der Mord ein sehr wirksamer Hebel in der Staatsregierung ist; im Drama hören wir nicht darauf und glauben nicht daran, wenn auch leider zuweilen im Leben.

Andere weitaussehende Entwürfe des Dichters harren noch der Vollendung, darunter eine Welttragödie, welche das Größte werden soll, was die deutsche Poesie hervorgebracht hat: „Der Moloch“. Wir haben natürlich noch kein Urtheil darüber und müssen nur bemerken, daß der eine Akt, den uns der Dichter daraus mitgetheilt hat, zu dem Absurdesten gehört, was wir von ihm kennen. Es kommt in demselben ein alter Kriegsgefährte Hannibal's zu den Galliern, bringt einen kolossalen eisernen Ofen mit, in welchem in

Carthago die Opfer verbrannt wurden, setzt ihn in Gluth, ruft das Volk zusammen und fängt seine Bekehrungsversuche damit an, daß er eine Reihe von Männern, Weibern und Kindern hineinwirft, nicht aus religiösem Fanatismus, sondern aus kalter Berechnung des Ehrgeizes. Die Gallier lassen sich auch ruhig diese Eingriffe in ihre Familien gefallen, obgleich nur ein Einzelner ihnen gegenübersteht, und das Hu! hu! welches zuerst ihr Häuptling, nachher der ganze Chor ausstößt, scheint die einzige Moral dieser sonderbaren Einfälle zu sein, in denen sich die nüchternste Prosa mit blühender Ueberschwenglichkeit paart. — In „Michel Angelo“ hat der Dichter, der gern dem Publikum gegenüber den verkannten Gott darstellt, seine Recensenten beschämt. Eine neue Statue Michel Angelo's wird von den damaligen Kritikern sehr schlecht beurtheilt. Er läßt sie heimlich in die Erde vergraben, und als sie nun als eine angebliche Antike wieder zum Vorschein kommt, gerathen die nämlichen Kritiker vor Entzücken außer sich. So, meint der Dichter, ist's mit der Kritik überhaupt beschaffen. — Auf ein anderes Stück: „Das Trauerspiel in Sicilien“ (1847), müssen wir etwas näher eingehen, weil es Hebbel benutzt hat, eine neue Bereicherung der Theorie des Dramas daran zu knüpfen. Der Inhalt dieses Machwerks ist folgender. Zwei Gendarmen unterhalten sich in einem Wald mit sehr abgeschmackten Späßen, in denen sie einen sehr brutalen Charakter entwickeln und unter andern auch die Absicht äußern, bei guter Gelegenheit zu stehlen. Sie werden durch die Ankunft eines Mädchens unterbrochen, Angiolina, welche ihrem bösen Vater, der sie mit einem alten Bösewicht, dem Herrn Gregorio, verheirathen will, entlaufen ist, um ihren Geliebten Sebastian anzutreffen. Nachdem sie dies in einem kurzen Monolog auseinandergesetzt hat, treten die beiden Gendarmen hervor, plündern sie erst und schlagen sie dann todt. Man hört eine Stimme in der Luft O! rufen. Sebastian, der voll Jammer den Leichnam der Geliebten erkennt, wird von den Gendarmen als Mörder angegeben. Da ihm das Leben gleichgültig ist, verschmäht er es, sich vor dem eintretenden Richter und dem Vater Angiolina's zu vertheidigen, aber die Gendarmen verwickeln sich in Widersprüche, und die Sache wird vollständig dadurch erledigt, daß ein Bauer erscheint und den wahren Hergang berichtet. Er hat Aepfel gestohlen, ist vor den Gendarmen auf einen Baum geflohen, hat die Sache mit angesehen, jenes O! ausgestoßen, und wäre dann vor Schreck beinahe eingeschlafen. — Dieser

wunderliche Rahmen dient nur dazu, eine Reihe chargirter Charaktere aufzuführen, deren jeder eine Portion unnöthiger Gräuel in der Tasche hat und nach dem Stichwort producirt. Wir begnügen uns mit dem einen derselben, dem Richter Herrn Gregorio, der in dem kurzen Raum, den er einnimmt, unter andern folgende Geständnisse einer schönen Seele von sich giebt: „Es mißfällt mir keineswegs, daß sich ein Anderer in demselben Augenblick erhängt, wo ich mein Mädchen an mich drücke." — „Hei, wenn es mir gefällt, die ganze Ernte im Halme zu kaufen, und sie stehen zu lassen für's Wild und für die Vögel, kümmert's wen?" — „Ich will in meinem siebenzigsten Jahre das schönste Mädchen noch zur Frau. Ich will's! Ist das genug?" (Shylock.) — „Wäre ich blind, so kaufte ich mir die besten Bilder auf, und hinge sie in einem Saal herum, den außer mir kein Mensch betreten dürfte; und wäre ich taub, so setzte ich die Kapelle aus allen großen Virtuosen zusammen, die mir täglich spielen müßten, mir ganz allein und keinem Andern; dann hätte Rafael nur für mich gemalt, und Palestrina nur für mich gesetzt, ja nicht einmal für mich, das wäre doch putzig; und wenn ich all das Zeug verbrennen ließe, so wär's vorbei mit der Unsterblichkeit! Da ich nur alt bin, nehme ich mir eine Frau." — Diese löblichen Grundsätze sind nur um ihrer selbst willen da; sie tragen zur Entwickelung der Handlung nichts bei. Aehnlich sprechen sich die andern Personen aus, z. B. hat zu dem einen der Gendarmen sein Vater einmal gesagt: „Kauf mir den Segen ab, verdammter Bube, damit ich mich einmal betrinken kann, sonst geb' ich dir meinen Fluch umsonst!" — Eine solche Renommage ist kaum zu vermeiden, wenn man sich ausschließlich in chargirten Rollen bewegt, wo der starke Charakter aus Mangel an Gelegenheit, seine Kraft in Action zu entfalten, mit seiner Kraft prahlen muß. Hebbel glaubt, indem er eine Reihe von Automaten auftreten läßt, von denen jeder die schändlichsten Grundsätze ausspricht, eine Totalität des unsittlichen Wesens dramatisch ausgedrückt zu haben. Er irrt darin ebenso, — abgesehen davon, daß es nicht eben eine poetische Aufgabe ist, einen Sumpf fauler Verhältnisse darzustellen — als wenn er meint, in seiner Angiolina ein erhebendes Tugendideal gezeichnet zu haben, da man mit einem kleinen Monolog, in dem man gute Gesinnungen ausspricht, sich noch nicht als dramatischer Engel geltend macht.

Das „Trauerspiel in Sicilien" ist eine Symbolisirung der gemeinen Empirie. Hebbel spricht sich in seinem Sendschreiben an

Rötscher über die Entstehung seines Dramas dahin aus, daß ihm die Anekdote imponirt hat. „Wenn sich die Diener der Gerechtigkeit in Mörder verwandeln, und der Verbrecher, der sich zitternd vor ihnen verkroch, ihr Ankläger wird, so ist das ebenso furchtbar, als barock, aber ebenso barock, als furchtbar. Man möchte vor Grausen erstarren, doch die Lachmuskeln zucken zugleich; man möchte sich durch ein Gelächter von dem ganzen unheimlichen Eindruck befreien, doch ein Frösteln beschleicht uns wieder, ehe uns das gelingt." — Das ist eine unnatürliche Art, zu empfinden. Aehnliche Fabeln sind in allen möglichen Ammenmährchen abgeleiert, als Zeichen von dem sichtbaren Walten einer höhern Fügung, und was daran grausam sein soll, kann man nur im Fieber herausfinden. Die Erklärung hat übrigens den Zweck, Rötscher zu der philosophischen Construction einer neuen Kunstgattung zu veranlassen: der Tragikomödie. „Sie ergiebt sich überall, wo ein tragisches Geschick in untragischer Form auftritt, wo auf der einen Seite wohl der kämpfende und untergehende Mensch, auf der andern jedoch nicht die berechtigte sittliche Macht, sondern ein Sumpf von faulen Verhältnissen vorhanden ist, der Tausende von Opfern hinunterwürgt, ohne ein einziges zu verdienen." — Aber ein tragisches Geschick soll in der Poesie immer in tragischer Form, in der Form der Nothwendigkeit auftreten, sonst hat es kein Interesse und keine Wirkung, und wenn die Zeit, von der der Dichter ausgeht, oder die er schildert, so beschaffen ist, daß sie ihm nur den Kampf mit dem Walten der widersinnigen Zufälligkeit darzustellen erlaubt, so ist das nicht, wie Hebbel meint, ein Zeichen, daß sie zur Tragödie ganz vorzüglich berufen, sondern daß sie gar nicht dazu berufen ist. Eine Tragödie ohne sittliche Auflösung macht allerdings einen tragikomischen, d. h. einen abgeschmackten Eindruck, und so kann man von jenem wunderlichen Stück die eigentliche Moral in dem Schlußwort Gregorio's finden: „Wie jählings kommt der Tod!" (schüttelt sich.) — Herr Gregorio mag sich schütteln, das Publikum wird nicht erschüttert.

Mit jener Bezeichnung der Tragikomödie hat Hebbel das allgemeine Wesen seiner Poesie schärfer charakterisirt, als er es selber wollte. Trotz der Gluth seiner Phantasie, die immer nur für Augenblicke die Reflexion aufhebt, ist er im eigentlichen Grund seiner Schöpfung ein Verstandesdichter. Seine Probleme kommen nicht aus dem Herzen, sondern aus dem Hirn, seine tieferen Motive gehen nicht aus der Natur der Sache hervor, sondern treten äußerlich,

accidentell ein, sein Realismus und seine Ideenwelt decken sich nicht: daher das Antithetische und Zerbröckelte einer Sprache, die nie den natürlichen Lauf des selbstvergessenen Gefühls fließt. Ganz gegen seine Natur wird der Witz durch phantastische Reflexionen erhitzt, und concipirt mit krankhaftem Behagen ein Problem, das nie der Gordische Knoten keine Lösung verstattet, sondern zum Zerhauen auffordert. Aber diese Entscheidung wird nicht einer Macht überlassen, vor der wir die Knie beugen müssen, weil sie uns mit dem Schauder der Nothwendigkeit durchdringt, sondern der unheimlichen, gespenstischen Willkür, die aus der Verwesung aufsteigt und in die Verwesung zurückleitet; jener Leichenphantasie, die, was die Frömmigkeit mit Erde überschüttet, an die freie Luft zieht, um diese zu verpesten; die den Würmern folgt in ihrer unterirdischen Thätigkeit, dem Anatom in seinem Laboratorium, dem Arzt in die Spelunken des Lasters.

So ist es mit der positiven Seite seiner Poesie beschaffen, so auch mit den negativen, seiner vermeintlichen Komik, jenem Saturnalienfest, in welchem das Nichts sich übermüthig an den Tisch des Lebens setzt. „Wenn die positive Kunst den Abgrund, der das Wirkliche von dem Möglichen scheidet, zu überfliegen sucht, so stürzt der Humor, als die negative, sich in den Abgrund herunter.“ Das ist nur ein anderer Ausdruck für Tragikomödie. — Weil der Dichter, trotz seiner Verachtung gegen die Anekdote — den endlichen Stoff — die Anekdote nicht vermeiden kann, wird er ihr eine Idealität anküsteln wollen, die sie nicht erträgt. Er wird das Unbegreifliche mit Gleichgültigkeit, das Unbedeutende mit vielsagendem Ernst behandeln; er wird den Spaß durch weit hergeholte Andeutungen, hinter denen man etwas suchen muß, ohne zu wissen, was, verkümmern; das Tragische des einzelnen Falles durch falsche Verallgemeinerung aufheben. So wird er seinem eignen Zweck beständig zuwiderarbeiten; sein realistisches Talent wird durch Abstractionen zersetzt und seine Idealität durch forcirte Plastik verkümmert, sein scharfer Verstand durch gewaltsame Erhitzung der Phantasie getrübt, seine Einbildungskraft durch weitaussehende, aber unbestimmte Reflexionen abgeschwächt. In der nebelhaften Atmosphäre seines Skepticismus werden zuletzt die Motive so subtilisirt, daß seine scheinbar in knöcherner Festigkeit erstarrten Charaktere sich in Staub auflösen und in alle vier Winde verfliegen.

So enthalten seine Komödien, in denen er der Welt, welcher er das Brod des Lebens verhieß, nur Steine vorsetzt, freilich Diamanten und Rubinen, einen so ausgesprochenen Nihilismus, wie ihn früher nur die Theorie der romantischen Schule ersonnen hatte.

Nach dem Muster dieser, das Volk und die Realität verachtenden Dichter, hat er im „Diamant" (1847) der Bühne wieder entsagt. Als Grund giebt er an: „er habe dem Bestreben einer unmittelbaren Wirksamkeit so viel von den edlern Schätzen seines Geistes opfern müssen, daß er endlich ganz waffenlos in das Allerheiligste der Poesie einkehren müßte, wenn er nicht seine Opfer zurücknähme."—

Der Inhalt des „Diamant" ist folgender. Zu den Zeiten des Kaisers Barbarossa überreichte ein Geist in der Gestalt eines alten Invaliden dem Ahnherrn des **schen Königshauses einen Diamant, mit der Erklärung, er werde ihn von dem Letzten des Hauses wieder abholen. Es war gleichsam der Talisman der Familie und wurde stets der ältesten Tochter des Königs zur Aufbewahrung anvertraut. Der jetzt regierende König hat nur eine Tochter, die somnambul und nervenschwach ist. Diese wird von einem alten Invaliden angebettelt, erschrickt, glaubt den Geist ihres Ahnherrn zu sehen, wirft ihm den Diamant zu und bildet sich nun ein, sie sei die Letzte ihres Hauses, sie müsse bald sterben oder sie sei schon gestorben. Vergebens stellt man ihr einen liebenswürdigen Prinzen vor, der sie curiren soll; die Mondsüchtige bleibt wahnsinnig — und der König, der halb und halb doch selbst an die Erscheinung glaubt, setzt einen Preis für denjenigen aus, der ihm den Diamant wiederbringt, um durch das Wiederfinden desselben die Nichtigkeit des Gespenstes nachzuweisen.

Jener Invalide bettelt sich von Dorf zu Dorf, bis er endlich zu einem armen Bauern kommt, der ihn gastlich aufnimmt. Bei diesem stirbt er. Der Bauer findet den Stein, weiß ihn nicht zu schätzen, ruft einen Juden herein; merkt aber, als dieser ihm einen Thaler bietet, daß mehr dahinter sein müsse, und verlangt 100 Thaler. Der Jude hat nicht so viel; er stiehlt den Stein, verschluckt ihn, um sicher zu gehen und entflieht. Aber vergebens ißt er Pfefferkuchen mit Obst und trinkt Weißbier in fabelhaften Quantitäten, er hat zwar furchtbare Bauchschmerzen, aber der Stein will ihm nicht abgehen. So findet ihn der Bauer und schleppt ihn zum Richter. Der Richter hat die Publikation des Hofs über den gestohlenen Diamanten vor sich, er muß ihn haben, aber wie soll man dazu

kommen? Ein anwesender Arzt, der heimlich den Stein für sich selbst behalten will, schlägt vor, dem Juden den Leib aufzuschneiden. Die chirurgischen Instrumente werden herbeigeschafft und mittlerweile der Jude in's Gefängniß abgeführt. Der Schließer meint, ich kann den Stein ebenso gut haben, er entführt also den Juden, um ihn unterwegs zu erschlagen, und ihm den Stein aus dem Magen zu nehmen. Aber dem Juden wird plötzlich unwohl, er geht hinter einen Baum und tritt jubelnd hervor: Da ist der Stein! Der Schließer nimmt ihn und entflieht. Der Jude wird von seinen Verfolgern — dem Bauer, dem Arzt, dem Amtmann, zu denen sich jetzt auch der Bräutigam der Prinzessin gesellt hat — ereilt, sie wollen ihn eben schneiden, da kommt der Schließer dazu, der von einem Jäger als Wilddieb verfolgt wird und beinahe erschossen wäre, man nimmt ihm den Stein ab und bringt ihn der Prinzessin. Diese kommt beim Anblick desselben zur Besinnung, wenigstens scheint es so, namentlich führt sie die Erscheinung des grob realistischen Bauern von ihren Visionen zurück; der Bauer erhält die versprochene Belohnung, der Jude ärgert sich, ebenso der Schließer; die Prinzessin wird nun wohl den Prinzen heirathen, und so findet die Komödie ihr Ziel. —

Und nun die Moral? Sie wird handgreiflich genug hingestellt. Als man nämlich dem Prinzen die Erscheinung erklärt: „Der arme kranke Soldat hat sich in den königlichen Garten zu schleichen gewußt, er ist vor die einsame Prinzessin hingetreten und hat sie mit stummen Geberden um ein Almosen angefleht. Die Prinzessin, in der Dämmerungsstunde tief in ihre Phantasien versenkt, hat in dem Verstümmelten den Geist, dessen Erscheinung sie täglich in fieberhafter Erregtheit entgegensah, zu erblicken geglaubt und ihm den Diamant, den er ihr abzufordern schien, mit Entsetzen zugeworfen; dann ist sie, im innersten Grunde ihres Daseins erschüttert, bewußtlos zurückgesunken und der Mensch hat sich stillschweigend entfernt;" — so antwortet dieser:

„So ist's! so muß es sein! denn nur so wird der Wahnsinn vollkommen. O Welt, Welt! bist du denn etwas Anderes als die hohle Blase, die das Nichts emportrieb, da es sich fröstelnd zum ersten Mal schüttelte? Schau' mir nicht so starr in's Gesicht, ich könnte dir jetzt den Kopf herunterschlagen und mir einbilden, das geschehe blos in der Einbildung. Nein! Nein! Da schafft die Natur ein Wesen, das keinen Fehler hat als den, daß es zu vollkommen ist, daß es der Welt nicht bedarf und all sein Leben aus sich selbst,

aus der unergründlichen Tiefe seines Ich hervorspinnt, und diesem Wesen tritt eine Fratze, ein lächerliches Zerrbild seines eignen Todestraumes in den Weg und vor der Fratze muß es vergehen." —

Man könnte jene Aeußerung vielleicht für den Fiebertraum eines Verliebten halten, aber im Prolog wiederholt sie sich noch einmal in einer Vision des Dichters:

Ich seh' an einem Edelstein
Des ird'schen Lebens irren Schein
Und alle Nichtigkeit der Welt
Phantastisch=lustig dargestellt.
Ein Mensch vom Tod schon angehaucht,
Bekommt ihn, da er nichts mehr braucht.
Ein Wesen von der Elfen Art — —
Glaubt, daß den Diamant ein Geist
Entführte, der sie sterben heißt.
Der Wahn verstört ihr das Gemüth —
Und wenn sie ihn auch selber spann,
Sie stirbt nicht weniger daran.
Indessen geht der Diamant,
Den Alles sucht, von Hand zu Hand,
Doch Schelm auf Schelm bekommt ihn nur,
Daß seine innerste Natur,
Sonst weggedrückt und wohl versteckt,
Entschleiert wird und aufgedeckt. — —

Und auch dieses wird noch verallgemeinert:

„Ich soll die Welt
In dem, was sie befangen hält,
In ihrem eigentlichsten Dichten,
Ja durch das Dichten selbst vernichten;
Ich soll, wohin kein Schicksal reicht,
Den Zufall führen, daß er zeigt,
Wie wenn der Mensch so tief verstockt,
Daß er den Funken nicht mehr lockt,
Der Blitz in sein Metall noch schlägt,
Und durch sein Gold ihn selbst erlegt."

Das ist dieselbe Stimmung, welche die romantische Schule Weltironie nannte, dies bewußtlose Bewußtsein des universellen Schwindels, in dem das Festeste gleich dem ewig Wechselnden in träumerischer Flüchtigkeit uns umwirbelt. Eine solche phantastische Welt kann nur, wie im Sommernachtstraum, durch Heiterkeit, Witz, Humor und ein üppiges Spiel der Phantasie genießbar werden; Alles Eigenschaften, von denen man bei Hebbel keine Spur findet. Selbst die Späße trägt er mit einer frostigen Leichenbittermiene vor. In Shakespeare's As you like it gehen auch die Empfind=

samen und die Narren unmittelbar nebeneinander, aber wie in einer Maskerade, um sich einander zu verspotten und irre zu führen; in Hebbel's Diamant hingegen ist es mit der Mondsucht der Prinzessin ebenso bitterer Ernst, als mit dem groben Cynismus der komischen Personen. Der trübe Eindruck, den die Vorstellung von der allgemeinen Niederträchtigkeit der Menschen macht, eine Vorstellung, die ganz in der trübseligen, unfruchtbaren Hypochondrie der neuesten Englischen Humoristen, der Anti-Mammon-Schule, vorgetragen wird, kann weder durch jenen Parfüm noch durch diesen Gestank gehoben werden. Es ist ebenso romantisch, der egoistischen Menschheit eine Mondsüchtige als Ideal vorzuhalten, als es übelriechend ist, fünf Akte hindurch das Princip der phantastischen Welt im Mastdarm eines Juden zu suchen und den Durchfall als Vermittler der Idee zu beschwören. —

Im zweiten Lustspiel, dem Rubin (1850), das in Wien aufgeführt wurde, aber vollständiges Fiasko machte, ist derselbe Grundzug des nihilistischen Humors, der dem eigentlichen Talent des Dichters, die Leidenschaft zu detailliren, keinen Spielraum verstattet; wobei man freilich nicht übersehen darf, daß dieser Abweg in seinem Wesen begründet ist, denn die Art, wie ihm die Leidenschaft aufgeht, treibt in ihrer Consequenz zu Combinationen, die keine Detaillirung mehr zulassen, weil sie wesenlos sind. Doch ist im Rubin etwas mehr Breite der realistischen Unterlage.

Der Rubin ist nicht wie der Diamant ein bloßer Stein des Anstoßes, durch welchen die selbstsüchtige Natur aller Menschen, die ihn berühren, an den Tag kommt, nicht blos ein Prüfstein für ihre Moralität. Es ist kein Zufall, daß Assad, als er ihn zuerst erblickt, die Besinnung verliert, Raub und Mord verübt, die ganze Welt mit Füßen treten will, und voller Entzücken ausruft: „Hier sehe ich den Mittelpunkt der Welt! Wer diesen Stein ergreift und dann in's Meer herab sich stürzt, der zieht die Könige sich wie die Bettler nach! Die ganze Erde wird menschenleer in Einem Augenblick!" Denn die Gluth, die aus diesem Edelsteine in sein Auge strahlt, ist der Liebesblick der schönsten Prinzessin, die ein Zauberer in den Krystall gebannt hat. Ihr Blut hat ihn geröthet. Assad soll das engelgleiche Geschöpf erlösen. Aber wie schwer hat es ihm der verruchte Schwarzkünstler gemacht! Wenn es nur seine Aufgabe wäre, den Stein zu küssen, ihn aus einem Schmelzofen oder aus dem Abgrund der Erde, aus den Tiefen des Oceans zu holen, mit Rie-

sen, Drachen und Dämonen um ihn zu kämpfen, für ihn zu sterben — Assad würde das Alles mit Entzücken und Leichtigkeit vollbringen. Aber — er soll ihn wegwerfen! Auf die Idee kommt kein Liebender. —

Wenn Jemand, so ist Assad der Mann, der den Besitz der edelsten Jungfrau verdient. Er ist rechtschaffen und edel, er hat nicht nur seinen alten Vater treulich gepflegt, sondern auch die Sperlinge, die vor seinem Fenster nisteten. Diese Züge hat der Prophet in das Buch des Lebens verzeichnet, und ein gewisser Irad, ein Engel, oder ein Geist, oder ein wohlthätiger Zauberer, hat ihn auserwählt, Fatimen zu erlösen. Er hat den Rubin tief aus der Erde, wo er verscharrt lag, ausgegraben und ihn einem Goldschmied in Bagdad überliefert. Dieser hat die seltsame Idee, sich für taub zu halten, weil er es vergessen hat, daß ihm Baumwolle in den Ohren steckt; er hat sie einmal bei einem heftigen Zahnschmerz sich eingepfropft. Eines schönen Morgens entdeckt er das Hinderniß seines Gehörs, und eilt auf die Straße, um sich zu überzeugen, daß er wirklich nicht taub ist. Der Erste, den er trifft, ist der junge Assad, der zum ersten Male in die Residenz kommt, und sich von seinem Erstaunen über die unerhörte Pracht noch gar nicht erholen kann. Der Goldschmied versteht, was er sagt, und ist darüber so entzückt, daß er ihm seine Juwelen zeigt. Sie lassen ihn alle kalt, nur bei dem Anblick des Rubins ergreift ihn eine so unerhörte Lust, daß er ihn an sich reißt, nach dem Juwelier, der dagegen reclamirt, sticht, und so sich darüber nicht verwundern kann, als der Kadi, vor welchen man ihn führt, ihn zum Hängen verurtheilt. Aber in dem Augenblick, wo man den Strick um seinen Hals zuziehen will, faßt ihn jener wohlthätige Geist bei der Hand, und entschwindet mit ihm durch die Lüfte.

Aber damit sind seine Prüfungen nicht zu Ende. Zwar hat er einen trostreichen Augenblick. Um Mitternacht nämlich drückt er den Rubin dreimal an seine Lippen, und die Prinzessin erscheint ihm. Sie kann sich des verzauberten Zustandes, der nun schon ein Jahr dauert, nicht mehr erinnern; sie darf ihrem Befreier keinen Wink geben; hoffnungslos kehrt sie in den Stein zurück. Gleich darauf geräth Assad auf der Straße auf's Neue in Händel und wird wieder vom Kadi eingefangen. Der Kalif selber bricht ihm den Stab, und man will ihm vor seiner Hinrichtung den Edelstein abnehmen. Das kann er nicht dulden, lieber wirft er ihn in's

Wasser. So hat er erfüllt, was ihm vorgeschrieben war; Fatime tritt aus dem Wasser hervor, und da der Kalif ihr Vater ist, und ihrem Retter seine Krone versprochen hatte, so schließt das Stück mit Assad's Erhebung auf den höchsten Thron des Orients, die ihm schon in seiner Jugend ein Traum prophezeit hatte. —

Wenn ein anderer Dichter diesen Stoff behandelt hätte, so würde man sich nicht weiter die Mühe geben, nach einer tiefern Bedeutung zu forschen. Aber bei Hebbel, der jede Anwendung der Kunst untersagt, wo nicht ein Problem vorliegt — ein Bruch im sittlichen Wesen und eine neue Idee, die ihn versöhnt — stört uns fortwährend der Gedanke: was wird das Alles zu bedeuten haben? Wir eilen ungeduldig von einer Scene zu der andern, um doch endlich zu erfahren, welch tieferes Lebensräthsel hinter diesen Maskenscherzen sich versteckt, und fühlen uns im höchsten Grade enttäuscht und verstimmt, wenn wir am Ende uns bekennen müssen, das Geheimniß des Stücks bestehe eben darin, daß keins darin ist.

Es ist dieser Umschlag in's entgegengesetzte Extrem nichts Neues. Wenn man mit den allerhöchsten, unmöglichen Intentionen an die Kunst geht, so geschieht es wohl, daß man zuletzt die höchste Intention darin findet, keine Intentionen zu haben. So ist es unserer romantischen Schule ergangen, die mit Hieroglyphen angefangen und mit einem ästhetischen Nihilismus geschlossen hat.

Wir wollen aber den Dichter über dem Theoretiker nicht leiden lassen. Wir wollen von seiner Theorie, die wenigstens in dem Umfange, den er ihr geben möchte, unrichtig ist, abstrahiren und uns an die Frage halten: Welche Berechtigung hat die dramatische Behandlung des Mährchens überhaupt? und wie weit ist es Hebbel gelungen, den Ton zu treffen, welchen das Genre erheischt? —

Das phantastische Drama hat die modernen Meistersänger ebenso beschäftigt als die volksthümlichen Spruchsprecher und Pritschenmeister. Auf der einen Seite die Zauberflöte, das Donauweibchen und die ganze Reihe der Wiener Zauberopern und Localpossen, bis neuerdings zur Rosenfee, den Töchtern Lucifer's u. s. w.; auf der andern Tieck's Fortunat, Kaiser Octavianus (1804), Däumchen, Oehlenschläger's Aladdin (1808), Brentano's Gründung Prags (1807) u. s. w.

Es ist ein nicht seltenes Vorurtheil, daß man die naiven Formen der Volkslustbarkeit durch Einführung eines höhern Grades

von Bildung veredeln und dadurch bessern könnte. Zu gewissen Späßen gehört aber ein gewisser Grad von Einfalt, sonst verlieren sie ihre Pointe.

Warum benutzt die Localposse, die Zauberoper das Märchen? Weil in demselben die Phantasie frei schaltet und waltet, weil sie dreistere Schwänke, überraschendere Verwandlungen darin anbringen kann. Schon das ist eine Verschlechterung des Ammenmärchens, denn das Gesinde und was sonst das Publikum der Zauberposse ausmacht, steht im Verhältniß zu dem eigentlichen Märchenpublikum, der Kinderwelt, auf dem Standpunkt einer reflectirten Bildung. Der Schwank wird zur Zote, das freie Spiel der Phantasie, die sich an die Grenzen des Möglichen und Wahrscheinlichen darum nicht bindet, weil sie dieselben nicht kennt, zur reflectirten Albernheit.

Wenn der gebildete Dichter sich auch noch so fest vornimmt, aus den Voraussetzungen seiner Bildung herauszutreten, und sie völlig zu vergessen, so gelingt es ihm doch nicht ganz; er muß motiviren, näher ausführen, muß Streiflichter werfen auf die Cultur, der er entflieht, ironischer oder sentimentaler Art. Aus dem Wunder wird ein unheimliches Hexenwerk, aus der Willkür haarsträubende Barbarei. Eine unserer Bildungsstufe fremde Moral wird für unsern Geschmack appretirt und dadurch verdreht. Die luftigen, in ihrer Art schönen Gestalten der kindlichen Phantasie verwandeln sich in Fieberspuk; die zusammenhanglosen, aber anmuthigen Geschichten in pseudophilosophische Symbole.

Auch in Hebbel's Rubin macht sich dieser romantische Pragmatismus geltend. Abgesehen von den Fehlern, die ihm eigenthümlich sind — der Einmischung von Personen, die nicht in einer directen Beziehung zur Fabel stehen, sondern in einer reflectirten, einer Einmischung, die entschieden gegen das Wesen des Märchens verstößt, welches, eben weil es für Kinder berechnet ist, trotz seiner scheinbaren Formlosigkeit eine viel strengere Einheit der Phantasie fordert, als selbst das Drama; — ferner der Virtuosität in originellen schrullenhaften Details, welche die Stimmung stören, — z. B. die Baumwolle in den Ohren des Goldschmieds, und noch zuletzt ein Zug, der Hebbel so recht eigenthümlich ist: er läßt nämlich einen durchtriebenen Spitzbuben, als er sich vor dem neuen Kalifen niederwirft und ihm die Füße küßt, noch sein Müthchen dadurch küh-

len, daß er ihn in den Fuß beißt *) — abgesehen von diesen individuellen Fehlern verfällt er noch in alle andern, die der Schule angehören. Einmal schildert er die Gräuel und die Widersinnigkeit des Hoflebens von Bagdad mit einer Ausführlichkeit und einem so empfindlichen reizbaren Rechtsgefühl, daß dem gemüthlichen Zuschauer der Spaß verdorben wird; denn wer kann sich über die Erhöhung des tugendhaften Assad freuen, wo er weiß, daß nun Gift, Verrath und Niederträchtigkeit von allen Seiten ihm Schlingen legen. Im eigentlichen Märchen tritt dieser Widerspruch nicht in's Bewußtsein, der edle Jüngling wird reich und mächtig, kann so viel essen und trinken als er will, das ist dem Kinde genug. — Sodann wird der nöthige Zauberapparat so in's physikalisch-psychologische Gebiet gezogen, in das Gebiet der Mystik und des Somnambulismus, daß alle Heiterkeit vergeht. Eine Prinzessin in einen Rubin verwandelt, das läßt sich denken, wenn man überhaupt nichts dabei denkt; wenn man sich aber in die Empfindungen dieser Prinzessin während der Verwandlung versetzen soll, und nicht etwa mit Humor (wie in der Schilderung, welche der Feldmarschall Cornelius Nepos in Arnim von seiner Alraunen-Empfindung giebt), sondern mit allem Aufwand des Gefühls, mit dem Schauder, den eine so unangenehme Lage nothwendig hervorbringen muß, so ist das nicht zu ertragen.

Wenn wir also an der Berechtigung des Märchendrama überhaupt zweifeln, so findet das auf Hebbel doppelt seine Anwendung. Von seinem eigentlichen Talent kann er in diesem Genre keinen Gebrauch machen; er geräth mit seinen Grübeleien nach allen Seiten hin auf Abwege, und knüpft seine Polemik gegen eine bestimmte Schwäche nicht an eine fortgehende Entwickelung, sondern an parallel laufende Einzelheiten; er wird unklar, ohne tief zu sein, barock, ohne zu belustigen. Denn die einzige Eigenschaft, die derglei-

*) Auch Gräßliches darf nicht fehlen. So erzählt der Kalif einmal ganz ex abrupto den Grund, warum er Fatimen so liebe. Er hat einmal in der Trunkenheit ihre Mutter erschlagen: „habe sie erschlagen; ohne sie, die mir noch die Liebste war, auch nur zu kennen, bin dann auf ihrem Leichnam eingeschlafen, als ob's ein Kissen wär', und hätt' ihn fast mit mir emporgerissen, als ich Morgens erwachend aufsprang, ihre langen Locken vom Abend her noch um die Faust gewickelt, und ganz durchnäßt von ihrem kalten Blut." — Folgt eine moralische Erörterung über den Nachtheil des Saufens. Da soll man in der Stimmung bleiben!

chen Poesien Reiz verleihen kann, geht ihm vollständig ab: der Humor. Humor kann nur bestehen, wo eine innige Freude an bunten, lebendigen Farben, an der Fülle des Lebens da ist; der Humor, den Hamlet auf dem Kirchhof anwendet — und Hebbel ist mit seiner zersetzenden Reflexion und mit seiner fieberhaften Phantasie ein potenzirter Hamlet — riecht zu sehr nach der Verwesung, um Freude zu machen.

Scheinbar unbefangener ergeht sich der Humor in einer Novellette: „Schnock. Ein niederländisches Gemälde," geschrieben 1837, veröffentlicht 1851. — Mit der Bezeichnung eines „niederländischen Gemäldes" weist Hebbel diejenigen seiner Verehrer zurück, welche in jeder seiner Schöpfungen ein Ideal erwarten, welche nach seiner eignen Theorie nur da die Dichtung berechtigt glauben, wo ein welthistorisches Problem vorliegt. Im Schnock strebt er nach einer andern Idealität. Dieses Buch „möchte sich neben Eulenspiegel, Katzenberger u. s. w. einen Platz erobern und würde überglücklich sein, wenn es seinen gegenwärtigen Prachtrock über kurz oder lang einmal abwerfen und sich auf Jahrmärkten und Kirchmessen in einen Bauernkittel von Fließpapier hineintaumeln dürfte."

Daß Jean Paul's Katzenberger ein Volksbuch ist, und sich auf Jahrmärkten und Kirchmessen tummelt, hören wir zum ersten Male. Katzenberger ist so wenig ein Volksbuch, als es Schnock jemals werden wird; im Gegentheil kann man sich nicht leicht eine Manier denken, die weniger populär wäre, als diese forcirte Anhäufung von Charakterzügen, die nach einem Muster zugeschnitten sind.

Eigentlich hätte Hebbel an ein anderes Stück von Jean Paul erinnern sollen, aus welchem er nicht nur die Manier, sondern auch den Stoff entlehnt hat: die Reise des Feldpredigers Schmelzle. Der Inhalt ist in beiden ein bis zum Extrem feiger Mann, der an ein determinirtes Weib verheirathet ist, und wie billig von demselben geleitet wird. Von der Manier wird man sich ein Bild machen, wenn wir folgenden Zug anführen, den Schnock von seiner geizigen Gattin erzählt.

Sie ging zuletzt so weit, daß sie ihre ökonomischen Rücksichten auf meinen eignen Körper ausdehnte und mir die unnütze Anstrengung desselben, wie sie sich ausdrückte, verbot, mir z. B. die Erfüllung der ehelichen Pflichten nur selten verstattete, vermuthlich weil sie die Kosten einer Umarmung nach Heller und Pfennig abzuschätzen verstand und weil sie nun calculirte, daß ich meine Kräfte nützlicher und fruchtbringender im Handwerk anlegen könne, als in der Liebe.

Zu einem niederländischen Gemälde, oder, was hier dasselbe sagen will, zu einem humoristischen Gedicht, gehört vor allen Dingen Heiterkeit und Behagen, gemüthliche Freude an der Realität, Interesse an den kleinen Details des wirklichen Lebens, Liebe zu den Menschen, auch wenn sie keine Napoleone sind, Fülle der Empfindung und Reichthum der Farben. Humor im Lapidarstyl ist geradezu unerträglich; wir können uns an ihm nur erfreuen, wenn er in einer behaglichen Breite ausgemalt wird. Jean Paul läßt einen seiner Lieblingshelden eine Anekdote vortragen, und bemerkt dann, der Zuhörer habe sie erst in seine Sprache übersetzen, sie sich im Stillen ausführlicher erzählen müssen, ehe er den Spaß empfinden und darüber lachen konnte. Dieser Tadel trifft Hebbel; auch von seinen komischen Einfällen wird man nicht ergriffen, weil er sie nicht mit Behagen zu erzählen versteht; er ist zu reflectirt, zu unruhig, zu abstract; man merkt überall die Absicht.

Dabei geräth er in den Fehler der Uebertreibung, die durch Aufhebung der Wahrheit Alles verdirbt. Die Feigheit ist in ihrer Erscheinung an sich etwas Lächerliches, Hebbel hat aber den Eindruck noch dadurch verstärken zu müssen geglaubt, daß er sie mit einem riesenstarken Körper in Verbindung gesetzt hat. Schnock ist „breitschultrig, von gewaltigem Knochenbau, aber mit einem Gesicht, worauf das erste Kindergreinen über empfangene Ruthenstreiche versteinert zu sein schien; ein Bär mit einer Kaninchenphysiognomie". Wenn man von so einem Mann hört, daß er sich von einem kleinen, schwächlichen Menschen, den er mit der Hand zerdrücken könnte, prügeln, zur Erde werfen, mit Füßen treten, läßt, nicht aus Gutmüthigkeit oder Faulheit, wie es bei großen Menschen zuweilen vorkommt, sondern aus Furcht, so glaubt man das nicht, und dem Dichter hülfe es nichts, wenn dergleichen wirklich einmal vorgekommen sein sollte, denn unwahrscheinliche Dinge soll die Kunst nicht darzustellen unternehmen.

Schon aus diesem Niederländischen Gemälde können wir uns von der Art und Weise, wie Hebbel seine Charaktere concipirt, ein Bild machen. Durch die übrigen kleinen Erzählungen erhält dieses Bild noch bestimmtere Farben, und indem wir die Holofernes, Meister Anton, Herr Gregorio, Hakam, Tobaldi, Bertram u. s. w., jene Originale, die nur eine einzelne abstracte Charakerbestimmung repräsentiren, von der Handlung abgelöst betrachten, verliert der pathologische Eindruck, den zuerst des Dichters energische, aber widerspruchs-

volle Natur auf uns machte, viel von seinem Schrecken, aber auch viel von seiner Stärke.

Hebbel's Verdienste sind mit seinen Fehlern auf das Innigste verwachsen. In der Zeichnung seiner Charaktere wie in der Erfindung seiner Fabeln läßt er sich niemals, weder durch Nachgiebigkeit gegen das Publikum, noch durch eigne Bonhommie verführen, von dem ursprünglichen Plane abzugehen; er behauptet eine unerbittliche Consequenz, und man wird jeden Einfall, jede Empfindung, jede Handlung, die er von ihnen darstellt, mit dem beabsichtigten Grundton ihres Charakters in eine directe Verbindung bringen können. Ein um so größeres Verdienst, je seltener es ist in einer Zeit, wo die Reflexion alle Bestimmtheit so zersetzt und zerfressen hat, daß man nur noch mit molluskenartigen Formen zu thun hat. Hebbel würde sich lieber der Barbarei zeihen lassen, als der kleinsten liebenswürdigen Schwäche.

Allein diese Consequenz ist im strengsten Sinne des Worts eine gemachte. Sie geht nicht aus einer natürlichen Freude am Schaffen, aus einem sichern Glauben an die Gestalten, die der Phantasie aufgehen, hervor, sondern aus einer bestimmten Absicht, die durch kein Maß in der Seele des Dichters Form und Grenze gewinnt. Bei diesem Vorherrschen der Reflexion werden die Charaktere zu Automaten, die nur dann in eine wirkliche Bewegung kommen, wenn er einen so heftigen Wirbelwind erregt, daß sie mit ihren Gebeinen krampfhaft schlottern und klappern.

Hebbel führt den Entschluß, seine Personen nichts Anderes sprechen und thun zu lassen, als was ihre Eigenthümlichkeit an's Licht setzen kann, und diese Eigenthümlichkeit durch alle Mittel aus ihnen herauszuforciren, mit einem Eifer und einer Gewissenhaftigkeit durch, die etwas Aengstliches hat; er läßt sie nichts sprechen, als Epigramme, und zwingt dadurch selbst seine Sprache in barocke, unbehülfliche Formen. Das imponirt, so lange man die Methode nicht weg hat. Aber eine Sammlung von Epigrammen nach einer bestimmten, gleichen Richtung hin macht noch keinen organischen, lebensfähigen Charakter; ebensowenig wie man die Caricaturen La Bruyère's Charaktere nennen kann. An zwei kleinen Stücken: der Schneidermeister Nepomuk Schlägel auf der Freudenjagd (1837) und: Herr Haidvogel kann man das verfolgen. — Nepomuk Schlägel ist ein schwarzgalliger Charakter, der den ganzen Tag nach Stoff ausgeht, sich über alle Welt zu ärgern. Dieses

Thema wird in endlosen Variationen abgespielt, die ebenso halsbrechend und barock sind, als die des Virtuosen Ernst über den Carneval von Venedig. Z. B.

Der Stelzfuß, der eben pfeifend vorüber stapft, giebt ihm zu einem Fluche Grund genug, denn er denkt: es wäre die Frage, ob du ein hölzernes Bein bezahlen könntest, wenn du, wie der da, das fleischerne einbüßtest. Als er einmal vom Lande einen Dieb einbringen sah, verdroß es ihn sehr, daß der kränkliche Mensch, den der Arzt für den Fußtransport zu schwach befunden hatte, auf einen Leiterwagen gepackt war, und er fragte einen Bekannten giftig, ob er glaube, daß man ihn in gleicher Lage ähnlich behandeln werde. — Bettelkinder könnt' er durchprügeln, weil sie ihn nicht anbetteln; woher weiß das Gesindel, denkt er, daß ich ein Lump bin! Könnte ich nicht auch ein Sonderling sein, ein Engländer, der sich aus Grillenhaftigkeit in nichtswürdige Kleidung steckt? — Dem liebenden Paar, das, in sein süßes Geschwätz verloren, vorüberschleicht, folgt er auf dem Fuß, nicht aus Neugier, oder um es zu stören, sondern um sich bei Laternenlicht aus des Mädchens Gesicht die Impertinenz zu abstrahiren, mit der sie ihn würde ablaufen lassen, falls er sich zum Seladon antrüge u. s. w.

Die Einfälle könnten, wie bei Theophrast, in's Unendliche geführt werden, da sie nur auf widersinnigen Combinationen beruhen. — Nur noch ein Beispiel, das ganz Jean Paul ist.

Bier- und Speisehäuser sind Bet- und Fluchhäuser für ihn; seine nah an den Atheismus streifende Ueberzeugung von der gebrechlichen Einrichtung der Welt hat er in dieser trüben Atmosphäre, und im eigentlichen Verstand aus Bierkrügen, aus solchen nämlich, die er nicht stürzen durfte, geschöpft.

Daß eine solche Sammlung synonymer Einfälle unkünstlerisch ist, darf nicht erst bemerkt werden; sie unterscheidet sich von der Conception ähnlicher abstracter Lächerlichkeiten im Lustspiel (z. B. in Molière's Geizigen) dadurch, daß sie gezwungener ist, daß der verbindende Faden der Fabel fehlt, und daß der Spaß durch eine gravitätische Leichenbittermiene verkümmert wird.

Ganz ähnlich wie die Charaktere, wird auch die Handlung chargirt. Weil die sentimentalen Dichter einen großen Lärm schlagen über Begebenheiten, die nicht der Rede werth sind, bewahrt Hebbel bei den haarsträubendsten Handlungen eine raffinirte, imponirende Kälte, die ebenso gezwungen aussieht, als die hohle Declamation der Empfindsamkeit. Ueber die Art, wie er die Fabel concipirt, geben uns einige kleine Novellen einen genauen Aufschluß. So die Erzählung „Anne" in Engländer's Salon (1836), die nur fünf Seiten enthält, und in der u. A. Folgendes vorkommt: Eine junge Magd wird von dem Herrn in Gegenwart der Knechte geohrfeigt, von einem der Letztern verhöhnt. „Oh! oh! stöhnte sie

krampfhaft zusammenzuckend, sprang auf und packte den hohnsprechenden Buben bei Brust und Gesicht. Rasende! rief er erschreckend, und stieß sie, sich ihrer mit aller Manneskraft erwehrend, zurück. Sie, als wüßte sie selbst nicht, was sie gethan, starrte ihm nach mit weit aufgerissenen Augen." Während die Andern sich zur Kirmeß putzen, muß sie in die Flachskammer an die Arbeit, „die sie in dumpfer Emsigkeit begann, und wenn sie auch zuweilen in unbewußtes Hinbrüten versank, doch sogleich aus diesem wie vor Schlangen- und Tarantelstich schreckhaft auffahrend, mit verstärktem, ja unnatürlichem Eifer fortsetzte. Abends holt sie Licht; ihr Bräutigam, der sich aus Aerger betrunken hat, besucht sie, und fordert sie auf, trotz des Verbots, mit ihm auf die Kirmeß zu gehen. Sie weigert sich, er geht wüthend ab und erklärt, er wolle sie nicht mehr sehen. Das Licht fällt unversehens in den Flachs, die Kammer brennt, sie sucht vergebens zu löschen, da hört sie ihres Bräutigams Stimme, der ein lustiges Lied singt; sie ruft; „Ei was lösch' ich! laß! laß!" und eilte, die Thür mit Macht hinter sich zuwerfend, mit einem gräßlichen Lachen hinaus ihm nach. Bald aber sank sie kraftlos, halb ohnmächtig zusammen, und drückte laut stöhnend ihr Gesicht in's kalte, nasse Gras. So lag sie lange Zeit. Da ertönten die Feuerglocken. Sie richtete sich halb auf, doch sah sie sich nicht um; sie legte sich wieder der Länge nach am Boden nieder, ihr war, als ob sie schlafen könne, doch schreckte sie im nächsten Augenblick aus diesem, dem Tod ähnlichen Zustand das Gespräch zweier Vorübergehenden: „Es brennt im Dorf!" — Sie stürzt hin; Brandscenen. — „Anne, mit der Tollkühnheit der Verzweiflung, weinend, schreiend, sich die Brust zerschlagend, dann wieder lachend, stürzte sich in jede Gefahr, rettete, löschte, und war Allen zugleich Gegenstand des Erstaunens, der Verwunderung und unheimliches Räthsel. Zuletzt sah man sie in einem brennenden Hause auf die Knie sinken. Da rief der Pfarrer: Um Gottes willen rettet das brave Mädchen! Anne, seine Worte hörend, blöckte ihm, noch immer auf den Knien liegend, mit einer Geberde des heftigsten Abscheus die Zunge entgegen und lachte ihn wahnsinnig an." — Endlich verbrennt sie. — „Als der Herr am andern Morgen erfuhr, was sich mit Anne begeben hatte, befahl er, ihre Gebeine aus dem Schutt herauszusuchen und sie auf dem Schindanger zu verscharren. Dies geschah." — Finis. — Es ist unglaublich, wie viel Koketterie in diesem: „dies geschah" sich versteckt; eine

ellenlange Polemik gegen die empfindsamen Belletristen, welche diese Gelegenheit nicht vorübergehen lassen würden, zu klagen und zu ächzen. —

Wenn fürchterliche Geschichten auf uns wirken sollen, so müssen wir Zeit haben, den Eindruck in uns zu verarbeiten. Eine ununterbrochene Folge von Schauder stumpft uns ab, wir werden gleichgültig und lachen zuletzt. Es ist im Leben nicht anders. Wenigstens ist das Entsetzen kein wohlthuendes, ist unheimlich, wir möchten immer fragen: ist das Spaß oder Ernst? — Es trifft dieser Vorwurf sämmtliche Stücke Hebbel's, selbst die Maria Magdalena, obgleich hier durch die vortreffliche Charakteristik der Gemüthsbewegung der Lapidarstyl der Fabel gemildert wird.

Der zweite Vorwurf berührt mehr das Wesen. Es ist kein Verhältniß zwischen dem eigentlichen Gegenstand (der häuslichen Misère, den Leiden der Dienstboten) und den aufgewandten Mitteln. Wir empfinden keine innere Nothwendigkeit, wir sehen nur das Walten des Zufalls. Was Hebbel sehr richtig gegen das gewöhnliche bürgerliche Trauerspiel sagt: „Daraus geht viel Trauriges, aber nichts Tragisches hervor, denn das Tragische muß als ein von vornherein mit Nothwendigkeit Bedingtes, als ein, wie der Tod, mit dem Leben selbst Gesetztes und gar nicht zu Umgehendes auftreten; sobald man sich mit einem: Hätte er (dreißig Thaler gehabt) oder einem Wäre sie (ein Fräulein gewesen) helfen kann, wird der Eindruck, der erschüttern soll, trivial" — trifft ihn selber und seine Compositionen. Denn auch hier kann man sich mit einem Hätte sie (Wasser bei der Hand gehabt, das Feuer zu löschen), Wäre er (nicht betrunken gewesen) helfen, und der Eindruck wird, zwar nicht trivial, aber beleidigend, denn das Schreckliche, in dem der Zufall waltet, beleidigt. — Hebbel hätte die Gräuel noch mehr häufen können, hätte er z. B. eine schwangere Frau durch den Schreck über die Flamme zu einer vorzeitigen Niederkunft kommen lassen und darüber wahnsinnig werden. Er ist übrigens in diesen Pragmatismus des Zufalls so verliebt, daß er das Feuermotiv in einer zweiten Auflage hat erscheinen lassen, in der Erzählung: die Kuh. Ein Wiener Bürger will eine Kuh kaufen, er hat zu diesem Zweck Banknoten gespart, ein kleiner Junge verbrennt diese aus Unbedacht, darüber in Wuth, schlägt ihn der Bürger mit dem Kopf gegen die Wand, daß das Gehirn herausspritzt, dann thut es ihm wieder leid, er geht auf den Boden und

hängt sich auf, die Frau kommt herauf, stößt an ein Paar baumelnde Beine, erschrickt, holt Licht, sieht ihren Mann, fällt in Ohnmacht, das Licht zündet das Haus an, sie verbrennt, nur die Kuh bleibt übrig, um über den Untergang des Hauses das Klagelied anzustimmen.

Es wird Niemand einfallen, aus diesen Verirrungen den Maßstab für das Talent des Dichters entnehmen zu wollen. Allein sie durften nicht umgangen werden, einmal, weil sie über die Natur dieses Talents nähere Auskunft geben, sodann, weil der Dichter in seiner wunderbar gesteigerten Einbildung unter seinen Schöpfungen das Bedeutende von dem Unbedeutenden nicht mehr zu unterscheiden vermag.

Die exceptionelle Stellung, welche bei uns die romantische Schule dem Dichter gegeben hat, ist für ein reizbares Gemüth sehr unheilvoll, denn sie verwirrt nicht nur sein sittliches Urtheil, sondern auch seinen Geschmack. Der Wahnsinn des Eigendünkels, der den Dichter über das sittliche Niveau seiner Zeit zu erheben scheint, drückt ihn unter dasselbe herab. In die hohlste Selbstvergötterung versenkt, hat er keine Freude mehr an der Realität, keine Liebe zu den Menschen, keinen Glauben an die Zukunft. Er schiebt diese Schuld freilich der Welt zu:

> Ich weiß es recht gut, daß mir nichts widerstrebt, als das allgemeine Mißbehagen, das gewöhnlich zu entstehen pflegt, wenn Jemand die wankende Gesellschaft in ihrem süßen Traum ewiger Dauer zu stören und sie auf die Gefahr aufmerksam zu machen wagt .... ich weiß, daß meine Zeit einer spätern gegenüber ihre Moralität gar nicht ärger verdächtigen kann, als durch die Zweifel, die sie in die meinige setzt... —

Unter solchen Umständen wäre es freilich von der Kritik eine arge Selbsttäuschung, wenn sie die Hoffnung hegte, für ihren schönsten Beruf, den Dichter von seinen Irrwegen zurückzuführen, hier noch einen Raum zu gewinnen. Die Kritik hat aber nicht blos den Poeten gegenüber Verpflichtungen.

Wir leben nicht mehr in der Zeit der Brahminen, und wir können froh darüber sein. Der Dichter wird darum nicht schlechter, wenn er sich im wirklichen Leben nur als Gentleman betrachtet. Bei den Franzosen und Engländern ist keine Rede davon, zu Gunsten des Genius die Idee der menschlichen Gleichheit aufzugeben*), bei

---

*) Victor Hugo macht eine Ausnahme; es ist ihm dadurch auch glücklich gelungen, eine ähnliche zweifelhafte Stellung zu erwerben, wie Hebbel.

uns aber, wo die Literatur ein Cultus ist, drängen sich an jeden Dichter eine so große Menge unfertiger, liebedienender Verehrer, daß ein sehr energischer Verstand und ein sicherer souverainer Charakter dazu gehört, sich selbst im Licht eines bildungsfähigen und bildungsbedürftigen Menschen zu betrachten, der an den Leiden und Freuden den menschlichen Antheil zu nehmen hat. In den Zeiten der ersten Romantik hatte dieser frivole Gegensatz wenigstens noch eine Art von Berechtigung. Damals war im Spießbürgerthum der sogenannte gesunde Menschenverstand das Herrschende, und die Intensivität der Empfindung das neue siegreiche Princip, dem man es nachsehen konnte, wenn es seinem Triumph einige starke Drucker aufsetzte; heutzutage ist aber das specifische Spießbürgerthum gefühlvoll und romantisch geworden, jeder Philister muß wenigstens irgend einen Sparren haben, und der Verstand in höherem Sinn ist es, der, in seine alten Rechte eingesetzt, die Weltordnung, soweit sie aus den Fugen gerückt ist, wieder einrichten soll. Dieser Verstand ist nicht nur verträglich mit dem Glauben und dem Enthusiasmus, er ist vielmehr seine erste Lebensbedingung; das vom Verstand verlassene Gefühl, der Genius, der die Ordnung verschmäht, muß in einsamen Seufzern oder in ebenso einsamem Götzendienst verkümmern. Die Gluth, die uns heut über die Armuth des Lebens erhebt, entzündet sich nur am Licht des Tages.

Sechstes Kapitel.

Novellistische Versuche.

I.

Einfluß des Auslandes — Bulwer — Georges Sand — Eugen Sue — Salonliteratur — Criminalgeschichten — Wilibald Alexis — die Frauen — die Gräfin Hahn-Hahn — der jungenglische Roman.

Bei der bequemen und gefügigen Form des Romans, die den Dichter wenigstens anscheinend einer künstlerischen Anstrengung gänzlich überhebt, ist es natürlich, daß diese Dichtungsart unter allen den größten Umfang gewonnen hat. Man kann sie in einer Literaturgeschichte nicht umgehen, denn sie drückt am unbefangensten die Strömungen des Geistes aus, aber nur sehr wenig Leistungen werden aus der Fluth der gewöhnlichen Mittelmäßigkeiten in Deutschland emportauchen.

Zu Anfang dieser Periode herrschte der alte romantische Geschmack der kleinen Novelle. Die Taschenbücher brachten von Jahr zu Jahr Künstlergeschichten, Capriccio's, Märchen und Rittergeschichten in der Tieck'schen oder Hoffmann'schen Manier, und man muß zugestehen, daß wir darin uns an Talent mit den übrigen Nationen wohl vergleichen können; aber dieser Geschmack ging allmälig vorüber, man gewöhnte sich durch die englischen Schriftsteller an breiter ausgeführte Darstellungen, und wenn man im Anfang, angeregt durch das Vorbild Walter Scott's, sich mit besonderer Vorliebe in das historische Gebiet begab, so veranlaßte der immer größere Ernst, mit dem man sich in die sittlichen und politischen Beziehungen der Gegenwart vertiefte, unsere Dichter sehr bald, die socialen Zustände zum Gegenstand zu nehmen. Je verkümmerter

diese waren, und je weniger wir Deutsche uns daran gewöhnt hatten, das wirklich Positive und Sittliche in dem Leben des Volks in's Auge zu fassen, desto weniger gelang es, aus den oberflächlichen Betrachtungen der Gesellschaft ein wirkliches Kunstwerk hervorgehen zu lassen. Die Franzosen und Engländer haben uns nicht nur bei weitem übertroffen, sondern sie sind auch in Deutschland bei weitem populärer geworden, als unsere eignen Schriftsteller. In keinem Gebiet der Poesie ist der Einfluß der Fremden so mächtig gewesen, als im Roman. So vollkommen wir die Gründe davon begreifen, so müssen wir doch hinzufügen, daß ein großes Mißverhältniß darin liegt.

Trotz aller Verwandtschaft der modernen Nationen unter einander, und trotz der Uebereinstimmung in den höhern sittlichen Gesetzen, die theils aus dem Christenthum, theils aus dem Humanismus hervorgegangen sind, hat doch jede Nation ein eigenthümliches Urtheil über das, was sich schickt, gleichsam über die ästhetische Form des sittlichen Wesens, und wenn diese feinen Unterschiede verwischt werden, so bleibt auch der Kern der Sittlichkeit nicht unberührt. Aber ein solches Weltbürgerthum ist bei der großen Vermehrung aller Communicationsmittel, bei dem wesentlichen Zusammenhange der politischen Verhältnisse, der uns dazu zwingt, fortwährend das Ausland im Auge zu behalten, nicht zu vermeiden, und am wenigsten stimmen wir mit den Klagen der literarischen Schutzzöllner überein, die gern alle Concurrenz ausschließen möchten, um ihre Waare besser auf den Markt zu bringen. Denn wenn ein englischer oder französischer Roman größern Anklang im deutschen Publikum findet, als die einheimischen Producte, so ist das ein untrügliches Zeichen, daß wenigstens etwas in ihm sein muß, was mit dem deutschen Wesen übereinstimmt, und es ist dies auch natürlich, denn jene Schriftsteller schrieben für das Volk, unsere Romantiker dagegen nur für ein künstlerisch gebildetes Publikum, für eine ideale Gesellschaft, die nirgend einen Boden hatte, und das englische wie das französische Volk ist dem deutschen Volk immer noch verwandter, als diese ätherische Gesellschaft schöner Seelen im Monde oder im Sirius; jene Schriftsteller gehen ferner von einem wirklichen, sehr ernsthaften und gründlichen Studium der Rechtsverhältnisse, der gesellschaftlichen Formen, der ökonomischen, gewerblichen, bürgerlichen und socialen Zustände aus, während unsere Dichter getrost den Eingebungen ihrer Phantasie folgen, und in den gewöhnlichsten

Dingen des Lebens eine Unkenntniß verrathen, die man in England keinem Kinde verzeihen würde.

Unter allen fremden Schriftstellern ist keiner, der auf unsere eigne Dichtung einen so bedeutenden Einfluß ausgeübt hat, als Bulwer und Georges Sand. Andere Romanschreiber, z. B. Dumas, sind zwar auch viel bei uns gelesen, aber ihre ganze Lebensauffassung lag der unsrigen zu fern, als daß ihr Einfluß ein dauernder hätte sein können. Von den spätern Dichtern hat nur noch Eugène Sue sich lebhaft der Massen bemächtigt.

Ein solcher Einfluß ist nur dadurch zu erklären, daß jene Schriftsteller mit größerer Geschicklichkeit dasselbe aussprachen, was in unserm eignen Vaterlande die Gemüther beschäftigte und bewegte. Die Neigung, alle bisher instinctartig aufgenommenen sittlichen Voraussetzungen in Frage zu stellen, war bei uns bereits vorhanden; nur hatte sie sich mehr in der Philosophie als in der Dichtung geltend gemacht. Jene Schriftsteller bildeten also eine Ergänzung, durch welche der Gedankenkreis der gebildeten Classen mit dem Vorstellungskreise des Volks vermittelt wurde. Sie sind sich auch mehr oder minder ihrer Verwandtschaft mit dem deutschen Geiste bewußt geworden; Bulwer hat sogar einen seiner Romane dem deutschen Volk gewidmet, einer Nation von Denkern und Kritikern, wie er es nennt, was freilich ein ziemlich zweifelhaftes Compliment ist.

Bulwer gehört zu der vornehmen Bourgeoisie, die vor dem Landadel, aus dessen Kreise W. Scott hervorging, den umfassendern Blick und die größere Bildung voraus hat, der aber die Tradition und die sichere Regel fehlt. Er spielt gar zu gern den Mann von Welt, der die Schwächen der menschlichen Natur durchschaut, den Diplomaten, der Herr über alle Formen ist, obgleich er sie innerlich geringschätzt, und er bringt dies weltmännische Wesen auch in Fällen vor, wo der gesunde Menschenverstand und das natürliche Gefühl allein mitsprechen sollten. Für uns Liberale, die wir vorurtheilsfrei und mit einer viel freieren Perspective in die Welt treten, als die alte Aristokratie, ist es überhaupt viel schwerer, uns in ein bestimmtes, endliches und doch ideales Interesse zu versenken, als für die Tories, die zwar einen Wust von Vorurtheilen, aber auch eine lebendige Tradition mitbringen. Wir sind zu wenig an Disciplin und an jenes Gemeingefühl gewöhnt, welches sich nothwendiger Weise zuerst als esprit de corps geltend macht; wir sind allzu geneigt, uns im Bewußtsein unsers bessern Willens und unserer hö-

hern Einsicht von der Partei zu sondern, und dem Labyrinth unserer eignen Gedanken nachzugehen. Auch der Dienst der Freiheit verlangt Disciplin und Gehorsam.

Unter allen Romanen Bulwer's hat sein erster „Pelham", die bedeutendste Einwirkung ausgeübt (1828). Die künstlerische Haltung desselben und sogar, was sonst doch vorzugsweise das Interesse zu vermitteln pflegt, die Spannung der Begebenheit, war sehr schwach; aber die Darstellung der modernen Aristokratie, die darin gegeben wurde, wirkte um so bedeutender, da sie mit einem wirklichen Talent und mit einer großen Sachkenntniß ausgeführt war. Früher hatte man das Ideal des aristokratischen Wesens in einer gewissen romantischen Ritterlichkeit gesucht; die neue Aristokratie, die von dem Reichthum, von der Virtuosität in Lebensgenüssen und von der Bildung ausging, putzte sich mit dem Anstrich einer gewissen Blasirtheit aus. Die Vorurtheile, Traditionen und die angeerbte Haltung wurde aufgegeben, dafür imponirte man dem Volk durch eine größere Geschicklichkeit und Behendigkeit in der Kunst, die man sonst den bürgerlichen Schriftstellern überlassen hatte, das Leben und seine Mächte zu analysiren und zu zersetzen. Es liegt darin eine gewisse krankhafte Eitelkeit, die darauf ausgeht, etwas Unerhörtes, nie Dagewesenes zu sagen. Diese Blasirtheit ist keineswegs mit einem weit getriebenen Idealismus unverträglich, sie geht vielmehr unmittelbar daraus hervor, wenn er mit Unfruchtbarkeit verbunden ist und wenn die Intentionen über die Kräfte hinausgehen. Die Maske eines Vornehmen, der durch seine Bildung über allen Glauben hinaus ist, der sich durch nichts imponiren läßt, der aller heftigen Empfindung eine vornehme Kälte und spöttische Zweifel entgegenstellt, ist nicht schwer nachzuahmen, und wir finden jetzt in allen Theilen der Welt und in sämmtlichen Ständen eine Masse von Pelhams, die genial zu sein glauben, weil sie durch nichts wirklich bestimmt werden. Bulwer hat darin eine große Kunst entwickelt, daß er kein eigentliches Interesse, keine Theilnahme an seinen Charakteren oder Ereignissen hervorruft, und uns dennoch fesselt. Die Gleichgültigkeit gegen die Gegenstände und das ausschließliche Hervorheben der subjectiven Reflexion ist das charakteristische Zeichen der ganzen modernen Dichtung.

Die früheren Romanschreiber stellten ideale Bilder von schönen, guten, erhabenen und starken Menschen auf, die entweder mit den Ränken der Bösen oder mit den Zufälligkeiten des Weltlaufs zu

kämpfen hatten, für deren Persönlichkeit wir also ein unmittelbares lebendiges Interesse mitbrachten, ohne daß sie sich erst die Mühe geben dürften, uns dieses Interesse abzugewinnen. Die demokratische Richtung unserer Zeit hat sich nun auch auf die Poesie geworfen und diesen Idealismus zurückgedrängt. Der neue Roman geht darauf aus, bei scheinbar unbedeutenden, von der Natur nicht begünstigten Menschen die interessante Seite herauszufinden und ihnen ein Bürgerrecht in der Kunst zu geben. Früher waren namentlich die Frauen in sämmtlichen Romanen vollkommene Engel an Schönheit und Liebreiz, sie konnten ohne Umstände in jedes Modejournal aufgenommen werden. Heutzutage wird jeder Leser genöthigt, an anscheinend häßlichen Gesichtern allmälig die mystischen Linien geistiger Schönheit aufzuspüren, oder sich auch mit einem gewissen christlichen Mitleid solcher Gesichter anzunehmen, die in der That häßlich und unbedeutend sind. Mit dieser Idealisirung des Unbedeutenden hängt ganz nothwendig das Bestreben zusammen, das Bedeutende auf eine Weise zu analysiren, daß der Unterschied nicht so übertrieben groß ist.

Unsere Novellisten vermeiden die Heerstraße der Empfindungen, sie bemühen sich, überall individuelles und eigenthümliches Leben zu schildern. Aber in diesem Streben nach Individualität verlieren sie in der Regel das Gemeingefühl, welches doch schließlich für alle Charaktere, auch für die bizarrsten den Schwerpunkt bilden muß. Sie spitzen die psychologische Grundlage ihrer Charaktere so fein zu, daß sie zu schwach wird, die Handlung zu tragen. Sie behandeln mit besonderer Vorliebe Künstlernaturen, die sich den Gewohnheiten und Regeln des Lebens entziehen, und das Gesetz für ihre Handlungsweise lediglich in ihrem eignen Innern suchen: problematische, incommensurable Wesen, die sie sich selber nicht klar gemacht haben, über deren Bewegungen sie nicht Herr sind, und die in uns beständig die Empfindung der Willkür hervorrufen, da wir in ihren Sprüngen und Capricen nicht das bleibende Gesetz der allgemein menschlichen Natur herauserkennen. Wir werden aus einer Ueberraschung in die andere gestürzt, und sehen keinen Faden, uns aus diesem Labyrinth psychologischer Sonderbarkeiten herauszuführen.

Wir würden eine große Reihe von Schriftstellern anführen können, die in Deutschland im Sinn Bulwer's geschrieben haben. Eigentlich gehört das ganze junge Deutschland dazu. Wir begnügen

uns aber mit der Erwähnung eines einzelnen, der ein ungewöhnliches Talent mit der verdammlichsten Liederlichkeit vergeudet hat, des Herrn von Sternberg. Er schrieb zu Anfang im Sinn der romantischen Schule phantastische Arabesken, mit Beimischung von etwas moderner Bildung; dann dichtete er in der späteren Manier Tieck's. Es ist bei ihm nirgend etwas ausgeführt; er skizzirt mit leichter Hand die Umrisse der Figuren, der Abenteuer, der Schicksale, eine tiefere psychologische Charakteristik oder eine leitende sittliche Idee darf man nicht suchen. Wir werden nicht in große Spannung versetzt, denn die Gestalten huschen zu schnell an uns vorüber, als daß wir ein lebendiges Interesse an ihnen gewinnen könnten, aber wir werden angenehm unterhalten. Charakteristisch ist eine kleine Schrift, „die Physiologie der Gesellschaft". Sie ist im Sinn der Versuche von Montaigne, der Maximen von Larochefoucauld, der Briefe Lord Chesterfield's an seinen Sohn, und geht von der Grundansicht aus: die Menschen sind alle Egoisten, und hassen und verderben einander, wenn sie ihrer Natur folgen. Um diesen Zustand zu verhüllen, hat man die Bildung erfunden, die darin besteht, daß man zwar in der Wirklichkeit seinem natürlichen Egoismus folgt, aber den Schein der allgemeinen Menschenliebe damit verbindet. Ein gebildeter Mensch, der glücklich sein will, muß die verschiedenen Formen der conventionellen Lüge studiren und sie sich aneignen, zwar nicht um überall von ihr Gebrauch zu machen, aber um die schädlichen Wirkungen von sich fern zu halten, die sie auf den ungebildeten Naturalisten ausübt. In diesen Lehren und Maximen eines aristokratischen Genußmenschen liegt nun freilich viel Paradoxie. Es klingt frivol genug, wenn die Ehe mit dem Whistspiel in einem Kapitel abgehandelt wird; aber das ist eigentlich doch nur ein leicht zu durchschauender Effect. Man erinnere sich, daß in neuester Zeit das Princip des Egoismus von einer jungen Philosophenschule als die Lösung aller philosophischen Fragen präconisirt wurde. Man triumphirte, eine neue Welt entdeckt zu haben, weil man in abstracten Formeln und mit philosophischer Parrhesie aussprach, was alle Welt schon wußte und ausübte. Paradoxie ist nichts Anderes, als die Wahrheit von einer Seite angesehen. „Das Dichten und Trachten der Menschen ist auf Wahn gegründet". „Die Sprache ist erfunden, um die Gedanken zu verbergen" u. s. w., das Alles ist nicht unwahr, sondern nur einseitig und eben darum pikant. Freilich ist in seinen spätern Schriften Herr v. Sternberg

mit seiner epikureischen Philosophie auf schlimmere Abwege gerathen. Er hat zuerst die ernsthaftesten sittlichen Fragen mit einer sträflichen Frivolität behandelt und sich dann in lüsterne Geschichten eingelassen, die hart an das Schmutzige grenzen. Eine Reihe von Romanschreibern und darunter leider mehrere Frauen aus der bessern Gesellschaft, haben darin auf das Redlichste mit ihm gewetteifert. —

Mit jenem Bestreben, die dunklere Kehrseite des Lebens wohlgefällig herauszukehren, hängt auch die Neigung für tiefere Ergründung von Criminalfällen zusammen. Auch darin hat Bulwer mit seinem „Eugen Aram" (1831) die erste Anregung gegeben. Daß die Romanschreiber überhaupt gern zu Criminalgeschichten greifen, ist leicht aus der romantischen Spannung des Geheimnisses zu erklären; doch war früher der Held, für welchen das Publikum sich interessiren sollte, nicht der wirkliche Missethäter, sondern entweder der Beschädigte oder der unschuldig Angeklagte. Schon Schiller's Räuber haben sehr wesentlich dahin gewirkt, das Verhältniß umzukehren. Jener Geist der Philanthropie und Humanität, der sich im Anfang ein so großes Verdienst darum erworben hat, die Verbrecher menschlich zu behandeln, die entsetzlichen Strafen des vorigen Jahrhunderts zu mildern, die Gefängnisse zu verbessern u. s. w., nicht im Interesse der Verbrecher, sondern im Interesse der Gesellschaft, verirrte sich zuletzt so weit, daß er im Verbrecher, wie mancher Anatom in der physischen Difformität, den interessantesten Gegenstand der Beobachtung fand; daß er in der Anlage zum Verbrechen eine gewisse Genialität suchte und den Teufel auf Kosten Gottes zu Ehren brachte. So schlimm ist's bei Bulwer nicht. Er weiß noch immer das Gute vom Bösen zu unterscheiden, aber er fehlt durch die Ueberspannung seines Idealismus, durch das Bestreben, Unmöglichkeiten zu vereinbaren. Sein Eugen Aram ist psychologisch unwahr. Ein Mann von so erhabenen Empfindungen und einem so weiten wissenschaftlichen Blick, wie uns Eugen Aram geschildert wird, kann nimmermehr auf die Idee eines Verbrechens kommen, welches die öffentliche Meinung ebenso, wie das Gesetz mit dem Makel der Infamie behaftet. Er wird in der Leidenschaft vielleicht zu einem Verbrechen getrieben werden, welches vor den Augen Gottes schlimmer ist, als der Raubmord, aber nie zu einem in den Augen der Welt infamirenden Verbrechen. Es ist das jene geheime, in ihren Einzelnheiten kaum sichtbare, aber um so unerschütterlichere Gewalt, mit welcher die moralischen Principien sich durch ästhetische Vermit-

telung bei uns einführen, die Macht der wirklichen Gesellschaft auch über die freieste und kühnste Individualität. Eine That, mit der die Idee des Zuchthauses in Verbindung steht, kann in gewissen Schichten der Gesellschaft nicht einmal im Traum als möglich vorgestellt werden; sie gehört in eine andere Atmosphäre des Lebens.

In Bulwer's übrigen Romanen tritt von Zeit zu Zeit dieselbe Neigung ein; so in „Paul Clifford" (1830), wo ein Straßenräuber, in „Devereux" (1829), wo ein Fälscher, in „Nacht und Morgen" (1843), wo ein Gauner und Falschmünzer beschönigt wird, bis sich endlich „Lucretia" (1847) mit einer Gesellschaft von Giftmischern beschäftigt. Charakteristisch ist es für den Engländer, daß die Emancipation der Unsittlichkeit sich nicht bis auf den Ehebruch ausdehnt; in diesem Punkt versteht die englische Gesellschaft keinen Spaß. — Was bei Bulwer immer noch mit einem gewissen Anstrich von Bildung behandelt wurde, geht bei Ainsworth geradezu in's Unsinnige über. Für ihn ist der Unterschied von gut und böse verwischt; seine Straßenräuber und Diebe, z. B. Dick Turpin und Jack Sheppard, gelten ihm für die liebenswürdigsten Menschen der Welt.

In Deutschland findet die Neigung zu Verbrechergeschichten, die sich durch die Oeffentlichkeit der Gerichte natürlich noch vermehren mußte, in dem „neuen Pitaval" von Hitzig und Wilibald Alexis ihren Mittelpunkt. Diese Sammlung, die zuerst im Jahr 1842 begonnen wurde und noch immer fortdauert, hat sich bei dem Publikum so einzuschmeicheln gewußt, wie keine von den frühern. Das juristische Interesse ist in derselben nur sehr spärlich vertreten, dagegen ist die belletristische Form mit großer Geschicklichkeit gehandhabt. Die Phantasie unserer Dichter und unseres Publikums ist dadurch mit schwarzen Vorstellungen angefüllt worden, die für die Kunst nicht ersprießlich sein können. — Wir haben W. Alexis schon im vorigen Bande bei Gelegenheit der historischen Romane besprochen. Es ist ein Talent, das sich in alle Formen zu schicken wußte. Zuerst schrieb er kleine Novellen im romantischen Geschmack, unstreitig das Schwächste von seinen Leistungen; dann wurde er durch W. Scott, den er zuerst zu ironisiren unternahm, auf den historischen Roman geleitet, und ist seinem Vorbild unter den Dichtern aller Völker am nächsten gekommen. Dann wurde er durch die jungdeutsche Bewegung mit fortgerissen und schilderte in seinem „Haus Düsterweg" und ähnlichen Versuchen

die moderne Zerrissenheit in einer nicht minder leichtsinnigen Weise, wie Gutzkow in seiner Wally, oder Laube in seinem jungen Europa. Auf seinen neuesten größern Roman müssen wir noch eingehen, da er die geistreichste Bearbeitung eines Criminalfalles enthält.

Was uns in „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“ zunächst wohlthätig berührt, ist der lebendige patriotische Geist, in dem er geschrieben ist. Wir meinen damit nicht jene lyrischen Ausbrüche der Vaterlandsliebe, die nicht schwer in's Gewicht fallen, weil man auch mit ihnen kokettiren kann, sondern die Fähigkeit, den Patriotismus in bestimmten, concreten Gestalten darzustellen. W. Alexis hat das preußische Wesen stark und warm empfunden, und er weiß uns zu bewegen und zu rühren, obgleich er keinen Anstand nimmt, die Schattenseiten eben jenes Wesens sehr grell hervorzuheben. Außerdem ist die satyrische Schilderung der Männer, die damals Preußens Schande verschuldeten, so scharf und schneidend, daß man sie nur aus lebendigem Haß erklären kann, und dieser Haß thut wohl, namentlich in unserer Zeit. Daß trotzdem noch manche Rücksichten obwalten, innerliche oder äußerliche, die diesem Haß eine Grenze stecken — wer wollte sagen, ob man sich darüber mehr freuen oder betrüben soll? Von dieser Seite ist der Roman, davon abgesehen, daß eine so nahe liegende Zeit, wenn man sie in ihrer Vollständigkeit schildern will, die künstlerische Vollendung unmöglich macht, beinahe musterhaft zu nennen. W. Alexis hat mit großem Verstand die Typen des preußischen Wesens in verhältnißmäßig kleiner Zahl zusammengestellt und mit großem Geschick gruppirt.

Allein diese historischen Gemälde bilden nur den Hintergrund; das eigentlich romantische Interesse knüpft sich an die psychologische Schilderung der bekannten Giftmischerin Ursinus, der noch ein anderer Giftmischer, ein Herr v. Wandel, beigesellt ist, vielleicht auch eine Reminiscenz aus den Criminalacten. W. Alexis hat die vielen Jahre hindurch, daß er den neuen Pitaval herausgiebt, sich so in das psychologische Raffinement der Verbrechergeschichten vertieft, daß er es in seinen Erzählungen nicht mehr los werden kann. Er versucht sein Interesse selber zu rechtfertigen. Ein Regierungsrath v. Fuchsius tritt aus der Verwaltung in die Justiz zurück:

Ich lebe, sagt er, jetzt für die Verbrecherwelt. Die Wahrheit, die ich in der Psychologie des Staats nicht fand, suche ich in der der Gefängnisse. Es ist eigentlich derselbe Stempel, nur ursprünglicher, frischer. Das Schiller'sche Weltgericht finde ich hier viel conciser, concreter.... Dort sehen wir

nur Stückwerk, hier Totalitäten.... Wie aus dem unscheinbaren Keime eine ganze Verbrecherlaufbahn entspringt, wie die erste Unterlassungssünde, die Scham darüber, das Streben, es zu verbergen, eben so oft als der Kitzel der Lust das Individuum weiter treibt, gäbe das keine Anschauung, Belehrung, ja Erhebung? Da in der großen Geschichte vertuscht man es, wie aus dem Kleinen das Ungeheure sich ballt; hier ist kein Grund dazu. Die Diplomaten und Historiker fehlen, die das Schlechte schön malen, dem Albernen einen tiefen Sinn unterlegen, die Natur giebt sich, wie sie ist.... Und wenn mitten aus der Verworfenheit ein schöner menschlicher Zug wie ein Licht aus bessern Welten hervorschießt, da kann dem Criminalisten eine Thräne in's Auge treten, und er kann den Verbrecher lieben, den er verdammen muß.... Der Sprung aus der Politik in die Criminalistik ist für mich zur Rettung geworden; aus einer Welt der Verwesung, über den der gleißende Schein immer mehr reißt, in eine Naturwelt, wo es noch chaotisch daliegt, unschön, meinetwegen ekelhaft, aber es ist die grelle Naturwahrheit.... Jetzt begreife ich die Völkerwanderung. Die Barbaren, welche die römische Culturwelt mit ihren Keulen niederschlugen, waren nicht etwa hohe Engel aus dem Paradiese, auch unter ihnen grassirten Laster, Blutsünde und Gräuel aller Art, aber sie waren der frische Ausdruck des gigantischen Menschengeschlechts. .... Wenn Sie in der Verbrecherwelt nur einen andern Abklatsch der höhern Stände erblicken, so zergliedere, arrangire ich sie mir, ich finde Erklärung für Vieles, was oben im Licht geschieht, in meinem Schattenreich.... Die Zerlassenheit, das laxe Wesen, die Maximen, Principien drängen von oben nach unten durch wie eine ätzende Säure" u. s. w. —

Manches in diesen Bemerkungen ist wohl ganz treffend, aber in der Hauptsache ist doch ein Irrthum. Abgesehen von den gewöhnlichen Criminalfällen, Diebstahl, Todtschlag aus Leidenschaft oder aus Habsucht, wie sie im Kreise der niedern Stände vorkommen, und die doch im Ganzen wenig Interesse darbieten, ist das Verbrechen keineswegs ein Ausdruck der Naturkraft, nicht einmal ein Ausdruck für die Schwächen der wirklichen Gesellschaft. Das Verbrechen ist immer eine Anomalie. Nicht die Gewaltsamkeit oder die Bosheit macht seine Natur aus, sondern ganz einfach der bewußte Conflict mit der Criminaljustiz. Wo so etwas in den höheren Ständen vorkommt, bei denen das Zuchthaus, der Pranger, der Galgen doch auch einen Eindruck auf das ästhetische Gefühl hervorbringen, da liegt eine so große Anomalie in der Seele (wir meinen damit keineswegs eine criminalistisch rechtfertigende Krankheit), daß sie eigentlich nicht in den Kreis der Dichtung gehört. Die criminalistische Poesie der neuesten Zeit ist eine Verirrung des Geschmacks. Der Dichter soll uns in seinen Individuen Typen von allgemein menschlicher Gültigkeit geben. Verbrechen, in welchen die Mittel im

Verhältniß zum Zweck stehen, wie die eines Macbeth und Richard III., können die Seele bewegen und erschüttern, aber wenn die Geheimräthin Ursinus den Kindern ihres Bruders, ja selbst ihrem Bedienten, Rattenpulver eingiebt, theils weil sie sie nicht leiden kann, theils aber auch blos aus einem verrückten Gelüst, so ist das eine abscheuliche Curiosität, die in unseren Gefühlen auf keine verwandte Saite trifft. W. Alexis hat mit einer bewundernswürdigen Feinheit die Seele dieses mißgeschaffenen Scheusals zu analysiren gesucht; wir lassen ihm die vollste Anerkennung zu Theil werden, aber wir fühlen uns doch durch die übel verschwendete Mühe verstimmt.

Das Sprunghafte in der Entwickelung, das sich bei der Analyse von mißgeschaffenen Seelen nicht vermeiden läßt, geht dann auch auf die Zeichnung der andern Charaktere über. So bildet hier den Faden der Handlung eine Demoiselle Adelheid Alltag, die uns als ein Ideal von klarem Gefühl, richtigem Verstand und starkem Willen geschildert werden soll; da sie aber immer aus einer unsinnigen Situation in die andere gestoßen wird, und sich selber nur bruchstückartig abzeichnet, so können wir uns von ihr kein zusammenhängendes Bild entwerfen, sie ist uns unverständlich und daher interesselos. Es kommt noch die jungdeutsche Neigung dazu, den Leser zu überraschen. Vor unsern Augen entsteht ein dem Anschein nach ganz warmes und normales Liebesverhältniß zwischen zwei Personen, und plötzlich sehen wir die eine davon einer dritten in den Armen liegen. Das kommt wohl im Leben vor, aber in der Poesie muß unser Gefühl doch etwas stärker bearbeitet werden, um die Zweckmäßigkeit und Naturnothwendigkeit eines solchen Wechsels zu empfinden, bloße Andeutungen genügen keineswegs. — Der Schluß des Romans ist völlig unbefriedigend. Das Schicksal haut mit blinder Wuth rechts und links hinein, und wir verlieren die Personen, für die wir uns bisher interessiren sollten, ohne irgend eine abschließende Katastrophe einfach aus den Augen.

Mit Bulwer könnten wir noch Balzac in Parallele stellen, der gewiß ein viel feinerer Kopf ist und viel reicheren Stoff zum Nachdenken bietet, der aber in Deutschland sich keine Popularität hat erwerben können, was wir übrigens keineswegs beklagen, denn seine ganze Vorstellungs- und Empfindungsweise ist noch viel ungesunder, als bei den vorher erwähnten Dichtern. Als vereinzeltes Beispiel einer Nachahmung Balzac's möchten wir den „Tannhäu-

ser“ von Widmann anführen. Man höre die Schilderung von der Physiognomie des Haupthelden Friedrich.

„Zuerst sah der Betrachtende ein Vogelgesicht, so bedeutend überwog die vollkommene Stirn und die herabhängende Nase die unteren Theile. Allmälig aber blieb der Blick an der äußerst feinen, von Leben zuckenden Oberlippe haften, welche bald von Liebreiz umgossen, ein stolzes Lächeln auf die runde weiche Wange zurückspielte, bald fest an die Unterlippe gepreßt, einen ätzend sinnlichen Ausdruck gewann, der durch das zarte runde Kinn nicht gemildert wurde. Unwillkürlich sah man einen Panther vor sich, welcher in schmeichelnd gefährlichem Spiel zugleich lockt und vernichtet. Dieser Eindruck war um so schärfer, wenn Fritz, wie er zu thun pflegte, die durchgearbeitete Hand wie ein Greif weit auf den Tisch hineingesetzt hatte.“ Gleich darauf wird die Gier geschildert, mit der diese ideale Person zu — fressen pflegt. — Ihr gegenüber sitzt die Heldin Franziska. „Sie hatte die volle Brust fest an den Tisch angepreßt und schaute mit den offenen braunen Augen Fritz entgegen, still und unergründlich, wie eine Sphinx. Jeder Zug des fast erschlafften Gesichts mit der gleichmäßigen lichten Hautfarbe war Fülle und Glanz.“ — „Das knappe schwarzseidene Kleid hob ihre edlen Formen. Leicht hätte man die etwas zu große Fülle übersehen, wäre nicht über die ganze Figur ein Zug der Trägheit verbreitet gewesen. Dieser contrastirte seltsam mit der Bewegung, welche Franziska bei jedem ungewöhnlichen Geräusch durchzuckte und dann an die stumme Unruhe einer gefangenen Wölfin erinnerte. — Im Ganzen langweilte sich Franziska und darum war sie nicht schön; denn wir schätzen an den Frauen doch vor Allem die Theilnahme als liebenswürdig, und namentlich volle und runde Züge, welche Ermattung und Indolenz in die Länge dehnen, können auch ein bedeutendes Wesen räthselhaft entstellen.“ — Man denkt wenigstens, man hat es mit einer Gräfin zu thun: aber nein, die Heldin gehört zu einer Classe, der man unerhört schmeichelt, wenn man sie gefallene Engel nennt. — Dieselbe „stürzt sich“ bei einer spätern Gelegenheit „weinend auf den Boden und ringt mit den Händen, als würde sie vom Schmerz mit Fäusten geschlagen“ u. s. w.

Diese Seltsamkeit des Ausdrucks, die durchweg an Balzac erinnert, ist dem Inhalt homogen. Die Geschichte spielt in den dreißiger Jahren in Schwaben. Der „Tannhäuser“ ist ein hoffnungsvoller junger Mann, der in den „Venusberg“ eines räthselhaften Kreises verlockt, dadurch in manche sociale Unbequemlichkeit gestürzt und zuletzt mit seiner Braut entzweit wird. Die Geschichte endet tragisch. Er tödtet sich nicht selbst, stirbt auch nicht im Duell, aber er bricht durch einen Zufall das Genick, was ihm freilich auch hätte begegnen können, wenn er nicht im „Venusberge“ gewesen wäre. — Der Mittelpunkt jenes räthselhaften Kreises ist der schon erwähnte Fritz, ein junger Mann, der erst eine Psychologie, in der sich das „reine Weltgenie“ offenbaren soll, schreiben, dann König werden und

ohne Sentimentalität alle möglichen Menschenclassen, die ihm zuwider sind, ausrotten lassen will. Er spricht wie im Fieber und geberdet sich wie ein Narr, aber es wird uns gesagt, daß er sehr geistreich ist, und der Vergleich, durch den er sich über Christus erhebt, wird zwar von den Weisen der Gesellschaft angefochten, aber nur bis zu einem gewissen Grade. Er ißt und trinkt sehr viel, macht Schulden und giebt dann „Ordres" an seine Anhänger, ihm Geld zu verschaffen; wenn das Geld ausgeht, verfällt er in rasende Verzweiflung. Er lebt als Vagabund, giebt sich zuweilen für einen Prinzen aus und schreibt Artikel gegen die Liberalen. Jene Franziska, ein ehemaliges Freudenmädchen, macht er zu seiner Königin; seine Anhänger, die ihm selber die Hand küssen und ihn „Herr" anreden, müssen ihr sammt ihren Bekannten aufwarten. Nachher nimmt er aber doch noch eine zweite Frau. Der Verfasser ist zwar nicht ganz einverstanden mit seinem Fritz, aber er bleibt stets ernsthaft, etwas trübsinnig. Für eine Erfindung ist das Alles zu toll, wenn man aber hört, daß eine wirkliche Geschichte zu Grunde liegt, die Irrfahrten des bekannten Rohmer, so wird einem noch wunderlicher zu Muth.

Sonst war es Sitte, die feineren Empfindungen des Herzens und die kühneren Züge des Charakters, die zu fein und zu kühn waren, um sich in den Handlungen zu entfalten, in Briefen auszusprechen; selbst wenn die Heldin in Ohnmacht fiel, mußte sie augenblicklich ihrer Freundin referiren, und wenn nichts vorfiel, so wurde auch darüber ein Brief geschrieben. Der Eifer des Briefschreibens hat jetzt nachgelassen, dagegen ist das schlimmere Laster der Tagebücher eingerissen. Seitdem Ottilie ein Tagebuch geführt, versäumt keine Frau von einigem Geist, in Aphorismen ihrer schönen Seele Luft zu machen. Zum Theil sind es die süßen Geheimnisse des Herzens, der Nachklang schöner Stunden, die man in diesem köstlichen Schrein aufspeichert; in der Regel aber Einfälle über Faust, Byron und Don Juan, die Lieblinge der Damen. Da eine gründlich ausgeführte Kritik von einem Tagebuch nicht zu erwarten ist, so wird eine epigrammatische Pointe gesucht, ein gefühlvoller Witz, der auf die alte Erscheinung ein neues Schlaglicht wirft. Daraus geht nicht nur der Nachtheil hervor, daß man sich zwingt, beständig in Aphorismen, in Paradoxien zu denken, was dem gesunden Menschenverstand nicht eben förderlich ist; sondern auch der größere, daß

man auf solche Reflexionen einen Werth legt, den sie in keiner Weise verdienen.

Auch im „Tannhäuser" wird ein solches Tagebuch geführt, noch dazu von der verständigsten und tugendhaftesten Person des Romans; aber sie kann sich doch nicht enthalten, sich in ihren Mußestunden die Frage vorzulegen, ob sie nicht den Opfertod der Charlotte Stieglitz sterben soll, und über Christus, die Republik, die Identität Gottes und der Welt, den Zweifel und den Glauben, die Ehe und das freie Weib sich Einfälle auszuarbeiten, die ebensowenig schön als haltbar sind. Wir Deutsche sind ohnehin so aphoristische Naturen, daß unsere Gedanken, Geschichten und Empfindungen auf eine ähnliche Weise auseinanderfallen, wie unsere Staaten und unsere Kirchen; wir sollten vor allen Dingen dahin trachten, uns zu concentriren, aus der Zerflossenheit unseres Lebens und Denkens mit einem energischen Entschluß uns aufzuraffen. Statt dessen treiben wir uns in eine immer haltlosere und trübere Verwirrung hinein.

Schon zu den Zeiten der Romantik versenkten sich die Dichter mit besonderer Vorliebe in die Seelen halb sinnlicher, halb spiritualistischer Weiber, die leicht zum Zweifel kommen, weil ihre Kenntniß nirgend abgeschlossen ist, und die von dem Privilegium des schönen Geschlechts auf Launen und Capricen reichlichen Gebrauch machen. Die jungdeutsche Literatur blieb in ihrem Eifer nicht zurück; wir könnten eine Reihe von Büchern aufzählen, in denen den Weibern der Rath gegeben wird, Männer zu werden, und den Männern, sich die weibliche Natur anzueignen, z. B. von G. Jung, dem ehemaligen Mitglied der Berliner Nationalversammlung. Ein Philosoph, Kuno Fischer, kommt in seiner „Diotima" zu dem Resultat, daß das Weib das Vollkommenste sei, und da er vorher deducirt hat, daß die komische Poesie der Brennpunkt aller Kunst ist, so scheint das Weib auch der wahre Ausdruck der komischen Poesie zu sein. Eine Reihe von Schöpfungen, wie Lucinde, Delphine, Wally, Indiana, Lelia, Faustine, Lucrezia Borgia, Marion de Lorme, Judith und Maria Magdalena, ist ein bedenkliches Zeichen für den Verstand des Zeitalters. Die Frauen selbst, und mehr noch die Dichter, die ihnen den Hof machen, quälen sich über ihre „Bestimmung" und ihre getäuschten Ideale. Noch neuerdings hat

man ihnen in der innern Mission eine Aufgabe setzen wollen, die so unweiblich als möglich ist*), und darüber verlieren sie das Auge für den schönen Beruf des Weibes, der nicht erst gesucht werden darf, der ihnen bereits von der Natur gegeben ist. Es ist aber auch nicht die weibliche Natur in ihrer Schönheit, es sind die Mängel derselben, das aphoristische Denken und die Schnelligkeit im Wechsel der Empfindung, was diese Dichter fesselt; jene dunkle Natur, auf deren Grund man nie kommt, und die doch anzieht. —

Unter diesen Umständen wird der Einfluß begreiflich, den George Sand auf die deutsche Literatur ausübte. Ein Theil von ihrem Zauber beruht unstreitig auf ihren Fehlern. Jener Drang, den wir in Deutschland schon ein Menschenalter hindurch empfunden hätten, die Wahrheit nicht in den Erscheinungen, sondern hinter denselben zu suchen, das Glück nicht innerhalb des wirklichen Lebens, sondern in dem Aether einer unbestimmten Seligkeit zu erjagen, beschäftigte die Franzosen seit dem Ende der zwanziger Jahre mit jener Lebhaftigkeit, die dieses Volk vor allen übrigen Nationen auszeichnet. In dieses Streben trat nun der Widerspruch, daß es dem gesammten Volk zu Gute kommen sollte, während es eigentlich auf eine höchst exclusive Gesellschaft berechnet war. Das Wesen des Socialismus liegt darin, individuelle Krankheitsmomente zu verall-

---

*) Wahrhaft goldene Worte spricht darüber Jer. Gotthelf in der 2. Ausg. seiner „Armennoth". Man muß dies schöne Buch selber nachlesen, wir führen nur ein Fragment an. „Es treiben dieses schöne Werk eine Masse von Männern und Damen mit einem Unverstand, daß einem die Haare zu Berge stehen. Sie mahnen viel an die ehemaligen Weihnachts- oder Neujahrskinder, welche in den Häusern umgiengen, sich von den Kindern beschauen und begrüßen ließen als wunderbare Wesen von Oben, und den gläubigen Kindern Geschenke spendeten mit vollen Händen. Die jetzigen Neujahrskindlein tragen eine selbstgemachte Puppe in den Häusern herum, nennen sie Christus, lassen sie küssen und anbeten, und wer es thut, der kriegt Allerlei als Lohn für seine Gläubigkeit. Es machen solche Leute zuweilen ein recht unanständiges Aufsehen mit ihrer Theilnahme und Sorge für die Armen, stellen ihre eigenen Persönchen in den Vordergrund, wie keine Tänzerin es besser machen kann. Und hinter dieser Zudringlichkeit steckt oft keine Barmherzigkeit, sie schröpfen Andere, geben selbsten Nichts, ziehen beim Sammeln oder Vertheilen fremder Gaben Glacehandschuhe an, weiße wo möglich, legen dabei ihren Arm gerne in den eines ritterlichen Jünglings, bekommen nach vollbrachtem Werk Herzklopfen, fallen in Ohnmacht, wie man es auf keinem Theater so schön zu sehen kriegt, und das Alles um des Heilands und seiner Armen willen. Man hüte sich doch ja, Christus lächerlich zu machen." —

gemeinern, als ein sittliches Problem darzustellen, was eigentlich nur eine pathologische Berechtigung hat. Dieses Streben ihrer Zeit erfaßte G. Sand mit aller Gluth eines leidenschaftlichen Herzens, mit aller Sicherheit einer gläubigen Natur. Eben ihrer unvollkommenen Ausbildung wegen sehen die Frauen die vielseitigen Hindernisse nicht, welche sich ihrem voreiligen Streben in den Weg stellen, und die Fluth ihrer Leidenschaft braust mit jener natürlichen Kraft dahin, die immer einnimmt, auch wenn man voraussieht, daß sie ihr Ziel nicht erreichen kann. — Aber es ist in diesen Schriften auch eine wahre und ächte Poesie. Der Reiz derselben besteht in einer wunderbaren Mischung von gläubiger Hingebung und heiterer Ironie. Mit der Grazie eines edlen Geistes und jener Feinheit der Beobachtung, die nur der französischen Gesellschaft eigenthümlich ist, weiß sie in kleinen, skizzenhaft hingeworfenen Zügen auf das Schärfste zu charakterisiren; mit tiefem Blick durchschaut sie die Schwächen der menschlichen Natur, und wenn sie im Anfang in der glühenden Begeisterung für ihre ideale Welt, an die sie um so fester glaubt, je unklarer sie ihr vorschwebt, zum Haß geneigt ist, so bringt ihre ursprünglich gesunde Natur bald jene Humanität hervor, die auch innerhalb des Schlechten dem Keim des Guten nachzuspüren weiß. So ergießt sich über ihre Darstellung jene Melancholie, die stets anzieht, wenn sie keine Folge der Schwäche ist; zugleich aber scheint durch die trüben Wolken ein helles Sonnenlicht, welches uns einen heitern Himmel prophezeit.

Aber unter dieser verführerischen Hülle schlummert viel Böses. Die Unsittlichkeit ihrer Romane ist nicht etwa im sinnlichen Kitzel zu suchen; davon hat sie sich durchaus frei gehalten. Freilich behandelt sie in allen ihren Romanen hauptsächlich das Verhältniß des Weibes zum Mann, und da dieses zuletzt doch immer auf geschlechtliche Beziehungen zurückführen muß, so wäre die Anwendung des neuchristlichen Feigenblattes ein unbilliges Verlangen. Die Unsittlichkeit liegt vielmehr darin, daß das Nachdenken über die sittlichen Probleme auf halbem Wege stehen bleibt. Wo der Unterschied zwischen dem Guten und dem Bösen durch eine skeptische Reflexion oder durch eine weichliche Humanität zersetzt wird, beginnt das Reich der Unsittlichkeit. Die Sünden, welche Indiana, Lelia, Valentine u. s. w. begehen, kommen auf das Haupt der Dichterin, denn sie weiß es nicht mehr, daß es Sünden sind. Sie hat das Wesen der Ehe wie das der Liebe mißverstanden. Im Protestantismus hat

das Institut der Ehe zwar nicht die schimmernde Weihe eines Sacraments, aber eine tiefere sittliche Bedeutung, als bei den Katholiken, die, wenn sie äußerlich ihre Pflicht nicht verletzen, Gott und den Menschen vollkommen wohlgefällig zu sein glauben und es sich wohl gar als Tugend anrechnen. Man höre, wie sich G. Sand über das Wesen der Liebe ausspricht.

Sie gilt dem Sünder, nicht dem Gerechten; nur für jenen bewegt sie sich unruhig, glühend, ungestüm, leidenschaftlich. Wenn du, edler und rechtschaffener Mann, eine heftige Leidenschaft für eine elende Buhlerin fühlst, so sei sicher, daß das die ächte Liebe ist, und erröthe nicht darüber! So hat Christus diejenigen geliebt, die ihn gekreuzigt haben! Der Edle begegnet nur Undank und Verrath; verderbte oder elende Seelen flößen die gewaltsamsten und dauerndsten Leidenschaften ein. Die Liebe bemächtigt sich zuerst des Gehirns und klopft an's Thor der Einbildungskraft. Ohne diesen goldenen Schlüssel findet sie keinen Eingang. Hat sie sich dort zum Meister gemacht, so steigt sie in die Eingeweide herab, senkt sich in alle Tiefen des Wesens, und wir lieben den Mann, der uns beherrscht, wie einen Gott, wie die Mutter das Kind u. s. w. —

Diese Paradoxien, die nach einer Seite hin auf einer augenfälligen und gewichtigen Wahrheit beruhen, die aber durch falsche Motivirung das Wesen der Sache umkehren, bleiben nicht in der Doctrin, sondern sie gehen in die individuelle Gestaltung über, und in dieser Hinsicht hat G. Sand ein sehr böses Beispiel gegeben. Fast bei allen dichterisch begabten Frauen in Deutschland nach den Zeiten der Rahel und Bettine ist sie das Vorbild und Muster gewesen.

In der deutschen Literatur ist die Zahl der Damen gewiß ebenso groß, als bei den Franzosen oder Engländern, es hat ihnen aber nicht gelingen wollen, sich das Ansehen und den Einfluß zu verschaffen, der in Frankreich, noch weit mehr aber in England der weiblichen Feder zu Theil geworden ist. Der Grund davon scheint uns sehr nahe zu liegen. In England beschäftigen sich die Romanschriftstellerinnen durchaus mit individuellen Verhältnissen, mit Geschichten aus dem häuslichen Leben oder aus der Gesellschaft, die ihnen genau bekannt sind und in die sie häufig eine bessere Einsicht haben, als die Männer. In Deutschland dagegen kann es eine Dame selten unterlassen, den allgemeinen Weltverkehr, die politischen und religiösen Streitigkeiten, bis auf die höchsten Gedanken der Schöpfung vor ihr Forum zu ziehen; und zwar nicht wie in Frankreich, wo die Frauen sich dem Gefühl und Instinct überlassen, sondern mit Zugrundelegung der Reflexion und Analyse. Gerade bei

gebildeten und geistreichen Frauen ist eine Selbsttäuschung schwer zu vermeiden. In dem geselligen Leben empfinden sie leicht eine gewisse Ueberlegenheit über die Männer, mit denen sie verkehren. Ihre Beobachtung der individuellen Verhältnisse, die ihnen nahe liegen, ist viel schärfer und feiner; ihr Urtheil über den Totaleindruck einer menschlichen Natur viel schneller, elastischer und sicherer, und sie haben eine große Gewandtheit darin, allgemeine Betrachtungen augenblicklich auf einen bestimmten einzelnen Fall anzuwenden. So lange daher eine Frau unbekümmert ihrem Instinct und ihrem Gefühl folgt, ist auch für uns ihr Urtheil über die Angelegenheiten, in denen sie wirklich zu Hause ist, viel gewichtiger, als das Urtheil von Männern. Denn die Männer werden von frühester Jugend auf an Abstraction und Analyse gewöhnt, ihre Studien, ihre Beschäftigungen, ja selbst die Interessen ihres Ehrgeizes und die Gebote ihrer Pflicht beziehen sich immer auf allgemeine Regeln und auf Zergliederungen. So widerfährt es ihnen in der Regel, daß die Stimme ihres Instincts, oder wenn man will, ihr unmittelbares Urtheil, in den Hintergrund tritt, und daß sie es erst mit einer gewissen Anstrengung wieder hervorrufen müssen. Darum hat ein tüchtiger, fester, harmonisch gebildeter und in sich selbst klarer Frauencharakter in der Regel vollkommen Recht, wenn er in Fragen, die allgemein menschlicher Natur sind, und die sich auf individuelle, nahe liegende Verhältnisse beziehen, ruhig seinem Instinct folgt und sich durch kein Raisonnement beirren läßt, weil im Raisonnement ein Rechnungsfehler sein kann, während das Gefühl, wenn man ihm nur einen freien und natürlichen Ausdruck verstattet, nie irrt.

Ganz anders aber wird das Verhältniß, wenn sich die Frauen auf Reflexionen, auf Raisonnements, auf allgemeine Regeln und auf Analyse einlassen. Auch hier gelingt es ihnen häufig, die Männer zum Schweigen zu bringen. Der Grund davon liegt aber, abgesehen von der Höflichkeit, die man Frauen gegenüber doch selten ganz aus den Augen läßt, in der Regel darin, daß es absolut unmöglich ist, ihrem Gedankengang zu folgen. Die Logik der Frauen ist eine ganz andere, als die der Männer. Der Mann wird von der frühsten Jugend an Folgerichtigkeit und Gewissenhaftigkeit im Denken gewöhnt, und es gehört schon ein ziemlicher Grad von natürlicher Geistesschwäche dazu, wenn diese Erziehung ganz ohne Wirkung bleiben soll. Die Frau dagegen wird, wie es auch ihrer Natur ganz angemessen ist, mehr durch Beispiele, als durch Regeln

gebildet, und die Form ihres Schließens ist daher im besten Falle die Induction, in der Regel aber die Ideenassociation. Sie sind von einer wunderbaren, unerschöpflichen Schlagfertigkeit in der Herbeiziehung von Vergleichungen und Combinationen, und wenn man sich im Gespräch erst jedesmal überlegen will, inwiefern der Vergleich paßt und inwiefern nicht, giebt man seine Sache schon verloren, denn ehe man noch damit fertig ist, das Unpassende eines Vergleichs gründlich nachzuweisen, ist schon ein anderer bei der Hand, der häufig nicht im geringsten Zusammenhang mit jenem steht, und wenn man dasselbe Experiment mehrmals hintereinander wiederholen wollte, so würde man Langeweile erregen und ganz und gar verloren sein. Die Romane der Gräfin Hahn sind übervoll von solchen Beispielen weiblichen Raisonnements. Andere Frauen sind darin freilich nicht so übermüthig, selbstgefällig und impertinent, im Grunde ist aber die Verschiedenheit nicht groß. Darum ist es auch ganz vergeblich, eine Frau durch Raisonnement überführen zu wollen, weil ihr Raisonnement nur eine scheinbare Waffe ist, während sie eigentlich immer durch ihr Gefühl bestimmt wird. Nur durch Einwirkung auf ihr Gefühl oder ihre Phantasie kann man über sie Herr werden.

Es liegt nun nahe, daß die Frauen, wenn sie schriftstellerisches Talent haben, diese scheinbare Ueberlegenheit des Urtheils auch in ihren Werken anzuwenden suchen. Die deutschen Frauen lassen sich in ihren Romanen über höhere Politik, Theologie, Philosophie, über Feldzugspläne und über die Homöopathie, über Dreieinigkeit und über die französische Revolution mit einer Unbefangenheit vernehmen, die Erstaunen erregt. Nicht allein, daß ihnen in der Regel alle Elemente fehlen, die zur Bildung eines richtigen Urtheils in solchen allgemeinen Fragen nöthig sind, und daß ihre Urtheile fast lediglich auf Reminiscenzen herauskommen, sie haben auch nicht die Fähigkeit, von individuellen Verhältnissen zu abstrahiren und sich Regeln und Grundsätze zu bilden. Man kann überall annehmen, daß ihren Sympathien für politische und religiöse Parteien individuelle Beziehungen zu Grunde liegen. Selbst wenn es einer Frau gelingen sollte, was gar nicht denkbar ist, sich über eine politische Frage so genau zu unterrichten, daß kein wesentliches Moment des Urtheils fehlt, so wird ihr Urtheil doch immer unreifer sein, als das eines Mannes von gleicher Bildung, weil man nur über das treffend und scharf urtheilt, wobei

man selber unmittelbar thätig sein kann. Man muß inmitten einer Sache stehen, wenn man sie richtig sehen will; die Frauen stehen aber ohne Ausnahme in politischen Fragen draußen, und es kann auch wohl nicht anders sein. In Deutschland ist diese Art und Weise des Urtheils um so unangenehmer, da unsere öffentlichen Verhältnisse gar keine bestimmte Physiognomie haben, und da ein sehr ernstes Nachdenken und eine große Abstractionskraft dazu gehört, sich einigermaßen zu orientiren. Es ist vielleicht gerade darin die Neigung unserer schriftstellerischen Damen für Darstellung politischer Verhältnisse zu suchen, denn die vorausgesetzte Verwirrung im Allgemeinen giebt ihnen Jedermann zu, und was sie nun im Einzelnen daraus machen wollen, das scheint Sache des Geschmacks und der Laune zu sein; machen es doch unsere gefeierten männlichen Romanschreiber nicht besser. Sie schildern auch lauter gebrochene Charaktere, d. h. Charaktere, die keine Charaktere sind, die jeden Augenblick etwas Anderes empfinden, etwas Anderes denken, etwas Anderes wollen, die kein Gewissen und keinen Stolz haben. Wenn eine Frau sich geistig emancipirt, d. h., wenn sie Instinct und Gewissen verleugnet, und sich lediglich durch Reflexion und Analyse bestimmen läßt, so geht sie in der Regel noch viel weiter, als ein Mann. Wir erinnern uns an die Recension eines englischen Kritikers im Athenäum über einen deutschen Roman. Der Recensent tadelte den Herrn N. N., den Verfasser desselben, wegen seiner Unsittlichkeit, und setzte hinzu, er hätte nicht geglaubt, daß ein Deutscher so schmutzig sein könne. Was hätte er erst gesagt, wenn er gewußt hätte, daß Herr N. N. eine Frau war! Leider ist gerade von Frauen in Deutschland Vieles geschrieben worden, was wir nur mit einem sittlichen und ästhetischen Widerwillen betrachten können.

Unter allen Schriftstellerinnen aus der jungdeutschen Periode heben wir nur eine hervor, die Gräfin **Ida Hahn-Hahn.** Sie würde schon ihres nicht gemeinen Talents wegen Beachtung verdienen, vor Allem aber fordert uns ihre Verbreitung in den Kreisen der höhern Gesellschaft auf, sie näher in's Auge zu fassen, denn sie gehört zu den sprechendsten Bildern von den Verirrungen unserer Zeit. Sie gehört mit voller Seele einer Aristokratie an, die doch nicht recht Aristokratie ist; sie ist von der modernen französischen oder jungdeutschen Bildung bis in's innerste Mark durchdrungen und glaubt sie doch zu hassen; sie ist endlich ohne Vaterland, ohne

einen Mittelpunkt ihrer Bestrebungen, eine unruhige Wandrerin im Labyrinth des Lebens.

Wenn man den weiblichen Schriftstellern eine zu große Einförmigkeit in dem Kreis ihrer Darstellungen vorwirft, so verlangt man von ihnen das Unmögliche. Der Schriftsteller kann nur dasjenige geben, was er wenigstens in analogen Formen durchgelebt, durchempfunden, durchdacht und durchgekämpft hat. Das Leben der Frauen ist enge umgrenzt, und wenn sie diese Grenze auch mit Haß empfinden, so wird sie durch den Haß doch nicht aufgehoben. Die Frau kann einen Mann nie vollständig schildern, denn sie versteht es nicht, was eine concentrirte, auf ein bestimmtes Ziel geleitete und mit unablässiger Ausdauer verfolgte Anstrengung heißt. Die Frauen haben einen feinen und scharfen Blick für die kleinen Schwächen, in welche sie selber nicht verfallen, weil ihr Leben ihnen dazu keine Gelegenheit bietet. Sie empfinden z. B. auf das Feinste jeden Mangel an Muth beim Manne; die Lächerlichkeit des pedantischen Wesens, in welches man bei der Theilung der Arbeit und der nothwendigen Selbstbeschränkung so leicht verfällt, entgeht ihnen um so weniger, da sie sich selber auch in den beschränktesten Verhältnissen immer zu einer gewissen Harmonie entwickeln. Sie haben eine Neigung zur unbedingten Verehrung, sie bilden sich, wie man das nennt, ein Ideal, und fühlen sich dann um so leichter zu einer ironischen Stimmung versucht, weil dieses Ideal in der Regel Widersprüche enthält. Die Heldinnen unserer Dichterin suchen darum „den Rechten" vergebens, weil er widersprechende Eigenschaften in sich vereinigen soll, heroische Männlichkeit und unbedingte Abhängigkeit von den Launen und Stimmungen des geliebten Weibes; sie wollen von dem Geliebten bis in die zartesten Fasern ihres Empfindens hinein verstanden werden, und doch soll er nichts von jenen weiblichen Eigenschaften haben, die ein solches Verständniß allein möglich machen. Diese beständig getäuschte Erwartung bringt jene marklosen Gestalten hervor, die mehr ein Ausdruck eigener Bitterkeit, als einer objectiven Erfahrung sind, da der Mittelpunkt ihrer Geschichte stets durch die Reminiscenzen ihres eignen Lebens bestimmt wird. So kann die Dichterin Morgen- und Abendland, Süden und Norden mit dem sinnigsten Blick von der Welt durchschauen, und sie wird doch bei dem größten Farbenreichthum in ihren Gestalten immer nur das Konterfei ihrer eignen kleinen Welt geben.

Nach unserm modernen Erziehungssystem gewinnen unsere Frauen viel Kenntnisse und Fertigkeiten, aber sie lernen nicht den Ernst der Arbeit. Es wird ihnen Alles aus der zweiten Hand überliefert, sie gewöhnen sich daran, Urtheile über Religion, Politik, Literatur, einzelne Menschen mit großer Geläufigkeit als geprägte Münzen auszugeben, und sind um so verschwenderischer damit und halten sich für um so unbefangener, je gedankenloser sie den Analogien folgen, welche die ersten Eindrücke ihrer Kindheit ihnen bieten. Sie haben die größte Neigung zu Paradoxien, weil ihnen bei der Beschränkung ihrer Kenntniß auf das Einzelne überall die Vermittlung fehlt. Das hat etwas Anziehendes, wenn es mit Witz und Empfindung gepaart ist. Es ist aber selten, daß Frauen einen guten Dialog schreiben können, obgleich ihre wirkliche Unterhaltung in der Regel besser ist, als die der Männer. Bei dem geschriebenen Dialog verlangt man Consistenz und Zweck und wird durch beständige Sprünge verwirrt, während in der wirklichen Unterhaltung ein leichtes, gegenstandloses Spiel die angenehmste Form ist.

Bei einer starken und geistig begabten Natur muß diese Stellung des Weibes, wenn sie nicht durch die gesunde Erfüllung beschränkter und bestimmter Pflichten corrigirt wird, das Gefühl der Unbehaglichkeit, Leere und Unwahrheit hervorrufen. Daher jene Sehnsucht nach der sogenannten Emancipation der Frauen, wobei sich Jeder etwas Anderes und Niemand etwas Bestimmtes denkt. Schon in ihrem ersten Romane sprach die Gräfin den Wunsch aus, entweder zu den Zeiten der Aspasia, oder der heiligen Therese gelebt zu haben, weil eine immense Seele sich nur in immenser Lust oder in immenser Aufopferung befriedigt. Sie hat wohl von der Einen so wenig Vorstellung gehabt wie von der Andern. Eine praktische Emancipation nach Art der Lola Montez, oder wie sie in weniger üblem Sinne jede Künstlerin bis zu einem gewissen Grade durchführt, wird ihr nicht genügen, weil dieser der aristokratische Duft fehlt. Noch weniger jene projectirte Emancipation der Radicalen, die darauf herauskommt, das specifisch Weibliche aufzuheben, so weit es nicht der Natur, sondern der Convenienz angehört. Gerade dieses specifisch Weibliche will unsere Gräfin nicht allein erhalten, sondern sie will es auf den Thron des Lebens erheben, wie es in der katholischen Kirche auf dem Thron des Himmels sitzt. Eben darum ist ihre Befreiung des Weibes exclusiv, sie bezieht sich nur auf schöne Seelen und Edelfrauen, die das „ewig Weibliche" in

ihrer Erscheinung zur vollendeten Form entfaltet haben; Köchinnen und Bürgermädchen werden nicht emancipirt, ihre rothen Hände und plumpen Füße erlauben es nicht. Das Leben soll sich durch den Einfluß der Frauen verklären; die einseitigen, schroffen und unschönen Tendenzen der Politik, der Akademie, des Rechts und der Kunst sollen um die Ottomane einer schönen Seele kreisen, wie um einen Brennpunkt, und in ihm sich vermitteln; Politik und Religion sollen im Salon verhandelt werden, die Philosophie und Kunst als ihre höchste Aufgabe ansehen, an dem holden Räthsel eines genialen Weibes ahnend herumzutasten.

Die Huldigung, die man den Frauen in chevaleresken Zeiten darbrachte, war doch immer nur eine scheinbare; der starke Ritter kämpfte mit Riesen und Drachen, um durch ein Lächeln von schönem Munde belohnt zu werden; es fiel Niemandem ein, in dem Weibe Eigenschaften zu verehren, die ihm in geringerem Maße zukommen, als dem Manne. Heutzutage aber ist die alte Convenienz der Galanterie geblieben und dabei auf Dinge übertragen, die ihren Sinn vollständig verkehren. Die Frauen lassen sich als Ebenbürtige in den geistigen Kampf der Männer ein, und verlangen dabei doch jene Schonung, die man früher unter dem Schein der Huldigung der Schwäche angedeihen ließ. Diese Unwahrheit, die man im Stillen fühlt, treibt dann zu einer Steigerung des weiblichen Wesens, zu jenem nicht zu berechnenden fortwährenden Wechsel der Stimmungen und Einfälle, der den Zuschauer verwirrt, weil er instinctmäßig nach einem Gesetz sucht, wo keins vorhanden ist. Tritt nun vollends die aristokratische Neigung hinzu, die sich in der Männerwelt bei der Versenkung derselben in die bürgerlichen Interessen des Erwerbs oder des Beamtenthums vergebens nach den Fouqué'schen Nebelbildern der Ritterlichkeit umsieht, so kommt man bald dahin, im Salon den einzigen Rest jenes freien, berufslosen, ätherischen Daseins zu finden, und in den Frauen die letzte Spur des vornehmen Wesens, da die ganze Männerwelt bis zum Grafen herauf durch Aktenstaub oder durch Börsenspeculationen encanaillirt ist.

Man würde aber irren, wenn man in den Schriften der Gräfin Hahn eine wirkliche Darstellung der Aristokratie suchte. Eine wirkliche Aristokratie ist undenkbar ohne einen großen und freien Blick in die öffentlichen Verhältnisse. Die Engländer haben eine wirkliche Aristokratie, die unabhängig ist von dem günstigen Lächeln eines Fürsten, unabhängig von dem Geschmack der Pariser Schneider

der. Man darf nur einen beliebigen Roman der englischen Schriftstellerinnen aufschlagen, welche die höhere Gesellschaft schildern, um den grenzenlosen Unterschied zu erkennen. Die ächte Vornehmheit beruht auf dem Gefühl einer realen, in langer Tradition fortgeerbten Macht und in der Sicherheit der Stellung; sie ist daher höflich, bescheiden und kalt, niemals herausfordernd, wie unsere kleine Noblesse, die nur vornehm thut, und durch den beständigen Widerspruch zwischen ihren Idealen und der Wirklichkeit einen unabweislich komischen Eindruck hervorruft. Auch wir in Deutschland haben wenigstens in manchen Provinzen noch eine wirkliche Aristokratie, der zwar die eigentliche Weihe der englischen, die politische Einsicht und Uebung und der Stolz einer großen Nation fehlt, die aber in ihrem bedeutenden Besitz zu sicher ist, als daß es ihr einfallen sollte, ihr Dasein durch Impertinenz zu begründen. Diese Aristokratie ist der Gräfin Hahn unbekannt; ihre Assessoren und Regierungsräthe, ihre Kammerherren und reisenden Kosmopoliten müssen sich erst durch stolze Herablassung gegen die unterwürfigen Bedienten legitimiren; sie müssen ihre aristokratische Geburt durch den Bau ihres Fußes, ihre aristokratische Bildung durch die Feinheit ihres Stiefels beweisen. Diese Abhängigkeit von Schuster und Handschuhmacher ist weit entfernt von jener Sicherheit, mit welcher der ächte Aristokrat im schlechtesten Flausrock das Gefühl in sich trägt, ein Pair aller Könige zu sein. Ein bureaukratischer Staat, wie der preußische, unterdrückt schon durch seine Gymnasien, seine Prüfungen und seine Amtsgeschäfte unmerklich das Bewußtsein der ständischen Unterschiede, und was die äußere Tracht des Militairstandes daran ändert, wird wenigstens zum Theil wieder durch die untergeordnete pecuniaire Stellung desselben aufgehoben. Seitdem es dahin gekommen ist, daß man nicht blos in der Massenhaftigkeit, sondern auch in dem feinen Raffinement des Luxus die Vorzüge der höhern Stellung sucht, ist der reiche Jude, der seiner Tochter eine gute Bildung geben läßt, im Stande, sie mit allen Damen von ächtem Blut wetteifern zu lassen. Die ängstliche Genauigkeit, mit welcher die Gräfin Hahn den Lustre ihres Geschirres und den Parfum ihrer Toilette beschreibt, ist ein Zeichen dafür, daß der Adel, wie sie ihn versteht, seinen eignen Schwerpunkt verloren hat. Noch schlimmer ist es mit dem blasirten, belletristischen Salongeschwätz. Wenn die vornehmen Damen ihre Noblesse darin zeigen wollen, über Goethe und Schiller, die Peterskirche und das Coliseum, das Meer und die

Alpen, über Beethoven und Bach immense Gefühle zu hegen, setzen sie sich der Gefahr aus, von dem ersten besten Roturier überwunden zu werden. Eine blos sociale Aristokratie ist schon an sich etwas Unhaltbares, aber sie wird dadurch noch erträglicher, wenn sie mit einer gewissen Naturkraft und mit der vollständigen Durchbildung der Franzosen auftritt, wie in Balzac's Schilderungen aus dem Faubourg St. Germain, die eigentlich eine Fortsetzung der Chronik des Oeil de boeuf und der Geschichten aus der Regentschaft sind. Damals aber trug die Aristokratie einen Degen an der Seite, feine Spitzen und sammetne Gewänder; der moderne Frack hat einen demokratischern Einfluß ausgeübt, als alle Predigten der Communisten. Die angeblich aristokratische Schriftstellerin steht genau auf derselben Stufe der Bildung, wie das junge Deutschland und die französischen Romanschreiber, nur daß die Letztern in einer reinern Sprache schreiben und nicht, wie die deutschen, den Mangel ihres eignen Ausdrucks durch Entlehnung aus der Fremde überdecken, und daß sie einfacher sind in ihrer Leidenschaft, eben weil sie einseitiger sind. Das junge Deutschland hatte kein Recht, sich gegen die Manier der Dichterin aufzulehnen, denn es hat dieselben verschwommenen, willkührlichen und capriciensen Gestalten hervorgebracht, mit demselben französischen Firniß überkleidet und mit denselben Einfällen über Kunst, Politik, Religion und dergleichen verziert. Wir müssen gestehen, daß die Faustine unter all diesen jungdeutschen Versuchen, Probleme ohne bestimmte Fassung und Gestalt zu lösen, noch immer der leidlichste ist.

Auf die Form ihrer Schreibart hat wohl Balzac den meisten Einfluß ausgeübt, dem sie auch darin nacheifert, daß sie denselben Kreis fingirter Personen, die gleichsam die Typen der Gesellschaft sein sollen, in allen ihren Romanen wieder auftreten läßt. Die Art, wie sie portraitirt, ist ganz Balzac.

Das fashionable Publikum hat ihre Werke mit großer Anerkennung aufgenommen; sie ist die gelesenste unter allen deutschen Belletristen. Dagegen hat sich die Kritik unausgesetzt gegen sie empört, zum Theil über Gebühr, weil man nur die Partei-Schriftstellerin betrachtete und das wirkliche Talent übersah. Alles Schlimme, wsa von ihr gesagt worden ist, hat F a n n y L e w a l d, die Dichterin der Jenny (1843) in ihrer Diogena zusammengetragen (1847). Sie hat ihr nicht blos die kleinen Schwächen ihres Gemüths, ihres Charakters und ihrer Schreibart abgelauscht, sondern sie ist auf die

Grundquelle derselben zurückgegangen, auf jenen raffinirten Egoismus des Herzens, das in sich selber den Brennpunkt der Welt anschaut und in den Menschen nicht gleichberechtigte Wesen, sondern nur Gegenstände dereignen „Emotion". Sie hat ganz richtig gesehen, daß diese Isolirung des Herzens sich an ihm selber rächt, denn sie führt zu einem willkürlichen Denken und Empfinden und dadurch in ein Ideenlabyrinth, aus welchem kein Ausweg zu finden ist. Wenn sie ihre Heldin im Wahnsinn enden läßt, so ist das freilich hart und unkünstlerisch, denn jede ächte Satyre soll humoristisch abschließen, aber an sich ist es nicht ganz unrichtig.

Der erste Roman, mit welchem die Gräfin vor das Publikum trat, „Aus der Gesellschaft", erschien 1838, zehn Jahre nach Bulwer's "Pelham" und den „Briefen eines Verstorbenen", fünf Jahre nach Georges Sand's „Lelia", Gutzkow's „Wally", den „Scenen aus dem Pariser Leben" von Balzac und nach dem Tode Rahel's*).

Die Gräfin war damals 33 Jahre alt. Es ist eine poetische Licenz, wenn sie von der Heldin des Romans, der schriftstellernden Gräfin Ilda Schönholm, die offenbar ihr Ebenbild sein soll, folgende, ziemlich stark an Balzac erinnernde Beschreibung giebt:

> Es war ein seltsamer Kopf, gar nicht schön, doch sehr anziehend; der Schnitt einer Madonna und der Ausdruck einer Sibylle; fatiguirte Züge, die auf mehr als 27. Jahre schließen machten und ein durchsichtiges, wechselndes Colorit, das den Hauch der Jugend über sie zauberte; Augen wechselnd im Ausdruck, wie die eines Kindes, und verschieden im Glanz schillernd, wie das Meer, wenn Wolken am Mittag darüber hinlaufen; aber zwischen den Augen und dem Aufschlag der langbewimperten Augenlider ein Zug von unaussprechlicher Schwermuth.

Ein wenig poetische Licenz liegt auch darin, wenn sie in der Person eines jungen Mannes über ihre Heldin, die im Mondscheine auf einem Balcon mit untergeschlagenen Armen über ihm steht, in folgende Ekstase ausbricht: „Er würde sich nicht gewundert haben,

---

*) Vor ihrer ersten Novelle hat sie in den Jahren 1835 bis 1837 mehrere Gedichtsammlungen herausgegeben, darunter eine: „Die venetianischen Nächte". Ihre übrigen Schriften folgten sich: Astralion, 1839; der Rechte 1839; jenseit der Berge 1840; (eine Art Reisebeschreibung aus Italien, ungefähr in der Manier Sand's, sentimentale Aperçus mit verwirrten Anschauungen vermischt); Faustine, 1841; Reisebriefe, 1841 (aus Spanien, Frankreich u. s. w.); Ulrich, 1841; Cecil, 1841; Sigismund Forster, 1841; die Kinder auf dem Abendberg, 1842; ein Reiseversuch im Norden, 1843; Clelia Conti, 1844; zwei Frauen, 1845; Sibylle, 1846; Lewin, 1847.

wenn sie auf ihrem rothen Shawl wie auf einer Flamme gen Himmel gefahren wäre." — Ueberhaupt ist die beständige Selbstbetrachtung nicht geeignet, dem Menschen ein klares Bild von sich selbst zu geben; ganz wie Herr von Lamartine ist Ida Schönholm nicht im Stande ein Buch zu schreiben, ohne sich im Spiegel zu betrachten, wie schön sie ist, wie holdselig sie die Feder zu halten weiß, und was sie für Augen dazu macht. Selbst wenn sie von Verzweiflung ergriffen sich auf die Ottomane wirft, geschieht es mit sorgfältiger Rücksicht auf die Draperie. Je mehr man sich selber anschaut, desto weniger sieht man die Wirklichkeit. Die Dichterinnen lieben es überhaupt, ihres Gleichen zu schildern, und es wäre eine sehr interessante Aufgabe, wenn sie uns einmal die kleinen endlichen Beziehungen dieses Lebens mit Wärme und Gewissenhaftigkeit darstellen wollten; aber sie fassen in der Regel nur die ideale, d. h. unwirkliche Seite auf. In dem wirklichen Leben einer Schriftstellerin liegen viel interessante Momente, viel Sorge, Kummer und Noth, viel Kränkungen und gestörte Illusionen, aber auch viel Freude und heimliches Glück.

Als die Gräfin ihren ersten Roman schrieb, hatte sie schon eine Reihe von Schicksalen erlebt. Ihr Vater, der Graf Karl Hahn, war ein seltsamer Herr. Ein reicher Gutsbesitzer in Mecklenburg, hatte er schon im 17. Jahre durch seinen Aufenthalt in Hamburg 1797 eine so große Begeisterung für die Bühne gefaßt, daß er zuerst auf seinem Gute ein Privattheater im großartigsten Styl errichtete, silberne Rüstungen machen ließ, die Schauspieler auf's fürstlichste belohnte und dann an die Spitze einer reisenden Truppe trat. In dem Jahre, wo Ida geboren wurde, 1808, übernahm er das Hoftheater in Schwerin, und gab dabei, wie bei andern Bühnen, so viel aus, daß 1808 seine Güter sequestrirt werden mußten. Nachdem er die Freiheitskriege im mecklenburgischen Dienste mitgemacht hatte, nahm er 1817 seine alte Beschäftigung wieder auf, und hat sie bis auf seinen, vor Kurzem erfolgten Tod fortgeführt. Ida hatte mit ihrer Mutter an verschiedenen Orten Deutschlands gelebt, bis sie sich im 21. Jahre zu Greifswalde mit ihrem sehr reichen Vetter vermählte. Die Ehe war unglücklich und mußte bereits im Jahre 1829 gelöst werden; sie hatte also ein ähnliches Schicksal wie Georges Sand. Kurze Zeit darauf begann sie ihre unruhige Laufbahn. Unstät eilte sie von einem Ort zum andern, 1835 nach der Schweiz, 36 und 37 nach Wien, 38 und 39 nach Italien, 40 und 41 wieder durch Ita-

lien, Spanien und Frankreich, 42 nach dem Norden, wo es ihr zu kalt war und sie sich unbehaglich fühlte, 43 und 44 nach dem Orient.

Diese moderne Reisewuth, die ohne bestimmten Zweck, ohne dauernde Anstrengung, ohne warmes Interesse überall nur mit halber Einsicht nach beständig neuen Eindrücken hascht, die alle Liebe zum Vaterlande untergräbt, die sich von der Stimmung der entlegensten Zonen einen oberflächlichen Anflug zu verschaffen weiß, aber ohne daß etwas haftet, und die daher zuletzt zu jener fixirten ironischen Stimmung, zu jener abgespannten, blasirten Gleichgültigkeit gegen alle Dinge führt, hat sehr viel Schuld an der Unwahrheit unseres belletristischen Lebens und Treibens. Glücklicherweise scheint diese Manie, auf Reisen zu gehen, um nach Emotionen zu jagen, die jeden Augenblick geneigt ist, sich etwas vorzulügen, wenn die Emotionen nicht von selbst kommen wollen, jetzt allmälig vorüber zu sein; man reist wieder, um zu studiren um sich zu erholen; sein Herz findet man am heimathlichen Herde. Dies ist in der That der Ort, auf dem allein eine Wiedergeburt der neuern Zeit von der Lüge zur Wahrheit stattfinden kann. Nicht in Babylon und nicht in Jerusalem sind die Räthsel des Geistes zu lösen, sondern auf dem Boden, mit dem wir durch unsere Geschichte, durch unser Herz und durch unser Interesse verwachsen sind.

Vom Orient kehrt sie mit großer Abneigung gegen die europäischen Wirren zurück:

> Das tumultuarische Abendland machte mir einen unangenehmen, beklemmenden Eindruck. So eben habe ich zwei volle Monate auf den stillen Fluthen des Nils, umringt von der stillen Wüste, zwischen stillen Ruinen gelebt, und nun auf einmal dieses Lärmen, dieses Treiben, dieser Luxus, diese Hantirung in allen Richtungen des Lebens. Das betäubte mich. Ich war nur zehn Monate entfernt gewesen, allein so gründlich, so mit allen Gedanken und Gesinnungen entfernt, daß ich wie aus einer andern Welt heimkehrte und die Zustände der Heimischen wie mit frisch gewaschenen Augen verwundert betrachtete.

Sie suchte sich zu orientiren, sie las einige communistische Bücher und machte sich darüber Vorstellungen, wie etwa die Bestrebungen der Zeit beschaffen sein möchten, ungefähr in der vornehm nachlässigen Manier des Herrn v. Radowitz. Dies wollte ihr Alles nicht gefallen. Sie fand ihre Seele zu fein gestimmt und zu edel für dieses zerfahrene Wesen. Im September 1847 ging sie wieder nach Italien. Der Verdruß über die so eben erschienene „Diogena" hatte ihr Deutsch-

and ohnehin verleidet. In Italien traf sie die Revolution, und das Entsetzen über den Abgrund, der sich ihr zu öffnen schien, trieb sie heftiger als sonst nach dem allein seligmachenden Born der Gnade. „Ganz stupid" sah sie auf die allgemeinen Zustände. Nach Dresden zurückgekehrt, brach sie allen Umgang ab, denn die meisten ihrer Freunde hatten sich der verhaßten Sache der Revolution hingegeben.

Ich lebte wie der Salamander im Feuer, in dem unauslöschlichsten Haß und der unbesieglichsten Verachtung des demokratischen Princips und seiner Vertreter, Anhänger, Nachbeter, und zwar mit solcher Vehemenz und Intensität, daß ich nicht begreife, wie mein Herz nicht hundert Mal zerbrochen ist bei all den Unthaten, — für Kunst, für Literatur hatte ich so wenig Interesse, daß sie gar nicht mehr für mich existirten. — Nach Außen schloß ich mich streng ab. Ich will eine Oreade sein, sprach ich zu mir selber, ein Geist, der im Felsen wohnt, im harten, schroffen, abwehrenden Felsen. Wer weiß, welch eine Kraft sich durch Stille und Schweigen in mir entwickeln soll.

Der Mai 1849 verstärkte diese Eindrücke. Sie erlebte den Dresdner Aufstand mit, und gleichzeitig traf sie ein harter persönlicher Schlag: ein Mann, der sich ihr in den letzten Jahren angeschlossen hatte, in dem sie endlich „den Rechten" gefunden, aber ohne durch ein eheliches Band mit ihm vereinigt zu sein, starb nach einer langen Krankheit. Nach einiger Zeit der dumpfen Muße beschloß sie endlich „Licht zu finden". Sie ließ sich die Beschlüsse des Tridentinischen Concils sowie die symbolischen Bücher der Protestanten geben, verglich sie miteinander und fand, daß in der katholischen Kirche allein Seligkeit zu finden sei. Sie fand es, weil sie es finden wollte. Den 1. Januar 1850 schrieb sie an den Cardinal Fürstbischof von Breslau, um ihn zu bitten, ihr zum Eintritt in die Kirche behülflich zu sein; in Berlin trat sie feierlich über, und ruft nun am Anfange ihres Buches mit einem Entzücken und einer Begeisterung, die uns noch mehr ergreifen würden, wenn sie — nicht aus den Bekenntnissen einer schönen Seele abgeschrieben wären: „Ich glaube! O wenn es Worte gäbe, um die Empfindungen auszudrücken, mit denen ich sage: Ich glaube" u. s. w."

Wenn sie dann hinzusetzt: „Es ist, ich möchte sagen, der Vorzug derjenigen, welche in immensen Irrthümern gelebt haben: wenn sie endlich glaubten, so ist es ein immenser Glaube, große Seelen werden schnell durch ihn verwandelt u. s. w." — so müssen wir gestehen, daß das Buch „Aus Babylon und Jerusalem" kein erheblicher Beleg für diese Behauptung ist. Wir finden nicht die geringste

Verwandlung. Wir finden dieselbe hohle, gespreizte Eitelkeit, dieselbe Koketterie, es fehlt nur, wie es bei Damen immer zu geschehen pflegt, wo sie sich in philosophische Reflexionen, d. h. in ein Raisonnement über Dinge verlieren, von denen sie entweder gar nichts, oder, was noch schlimmer ist, einiges Wenige verstehen — es fehlt jener Reichthum an Detailanschauungen, die uns eine vielgereiste Frau in der Novelle immer zu geben weiß. Wir haben nichts weiter, als ein verworrenes und zerfahrenes Gerede über Dinge, die bereits hundert Mal besser und gründlicher erörtert sind. Wenn sie vom Protestantismus behauptet, er habe keine erhabene Sittenlehre gehabt, so ist das freilich verzeihlich, weil sie weder Kant noch die übrigen protestantischen Moralisten kennt, noch die katholischen Casuisten; aber eine solche Abgeschmacktheit würde sich doch besser als Bonmont in einer ihrer Salonnovellen ausnehmen, als in einem angeblich ernsthaft geschriebenen Buche. Wenn sie von Luther sagt:

> Er fand ein Weib, das seiner würdig war. Die entlaufene Nonne schickte sich auf's Beste für den abtrünnigen Mönch; das Maß der gebrochenen Gelübde wurde dadurch erfüllt, und von den niedern Vorzügen der Menschlichkeit der breiteste Besitz genommen,

und diesen Ausspruch dadurch erläutert:

> Protestantische Menschen müssen alle in einer Weise ihr Leben hinbringen, sie müssen heirathen, sonst sind sie überflüssig und nehmen Andern den Platz fort; abgesehen davon, daß eine gänzliche Unkenntniß des menschlichen Wesens aus dieser einförmigen Einrichtung spricht, liegt ihr auch noch eine erstaunliche Trivialität zu Grunde, denn ihr zufolge wird nur der Leib eines Menschen geschätzt, nicht seine Seele,

so ist das zwar gemeiner und abgeschmackter, als irgend etwas, was sie in ihren frühern Schriften gesagt hat, aber es ist ebensowenig neu, als es wahr ist. Die Schlegel, Adam Müller, Werner, u. s. w. haben das Nämliche gesagt, wenn auch mit etwas mehr Anstand. Aber die Apostaten sind in einer schlimmen Lage. Das Gefühl, welches sie in die Kirche trieb, ist zwar ein sehr ungesunder, aber immer ein Ausfluß des protestantischen Wesens. Sie haben ihre in protestantischen Vorstellungen und Gefühlen genährte Phantasie übermäßig gesteigert, bis sie sich endlich ein Bild von der Kirche gemacht haben, das zwar mit allerlei Höllenstrafen gegen die Ketzer gemalt, das aber doch selbst ein ketzerisches ist. Sie müssen unausgesetzt fortfahren, ihre Phantasie in einer künstlichen Exaltation zu erhalten, denn in der Sprache ihrer bisherigen Bildung können sie nicht reden, ihren Verstand können sie nicht anhören und

ihr bisheriges Gefühl müssen sie verläugnen. Ihr Herz wird keineswegs geläutert, denn es wird mit Bitterkeit erfüllt. Sie ergehen sich in solchen Visionen und Weissagungen, daß sie endlich ihren neuen Bundesgenossen selbst unbequem werden, und ihre Weisheit wird so tief, daß sie selbst rechtgläubige Katholiken erschreckt.

Wir finden allerdings den Abfall vom Protestantismus bereits in ihrem frühern Dichten und Trachten vorbereitet. Die Zerfahrenheit eines unbestimmten, durch keinen Kreis sittlicher Pflichten bedingten Lebens, der Hochmuth eines selbstsüchtigen Gemüths, welches nur aus sich selbst das Leben und seine Gesetze schöpfen zu können meint, und das unausgesetzte Tändeln mit halb anempfundenen, halb auf einer krankhaften Nervenreizbarkeit beruhenden Leidenschaften treibt endlich zu einer ebenso krankhaften Sehnsucht nach einem objectiven Halt, den die müde Seele nur da finden kann, wo eine grobe, drohende und zornige Autorität ihr entgegentritt. Sehr richtig schildert sie selber das Gefährliche jener Richtung, die nur in einer „immensen" Liebe sich befriedigen will:

> Aus diesem Sehnen und Streben steigt ein so feiner, süßer, duftiger Egoismus auf, daß er, wie das Arom der schönen Lilie, der lieblichen Orangenblüthe, betäubend, lähmend, berauschend wirkt, so daß, selbst wenn keine Enttäuschungen eintreten sollten, Entnervung und Abspannung sich einstellen und das Herz so schwer und müde machen, daß es zu Zeiten erliegen möchte vor einer geheimnißvollen Traurigkeit.

Das gilt aber nicht blos von der absoluten Liebessehnsucht, sondern von jener falschen Richtung unserer Zeit, die uns einreden will, der Mensch sei nur da, zu genießen oder zu leiden, zu lieben oder zu trauern; eine Richtung, die aber keineswegs protestantisch, sondern im extremsten Sinne katholisch ist, da der Protestantismus uns sehr energisch einprägt: der Mensch ist da, um seine Pflicht zu thun. Die Gräfin hat daher sehr Recht, obgleich in einem andern Sinne, als sie es meint, wenn sie von sich selbst sagt:

> Es kommt mir vor, als sei meine Seele von jeher eine schlafende Katholikin gewesen. Im Schlaf ist man nicht zurechnungsfähig; da ziehen die wunderlichsten Träume, die unsinnigsten Vorstellungen, die zusammenhanglosesten Bilder an uns vorüber .... Als meine Seele wach wurde, fand sie sich katholisch, denn Alles, was die Protestanten lehrten, hat sie nie begriffen, nie sich zur Nahrung machen können.

Das ist sehr erklärlich, denn die Protestanten sprechen von Pflicht, und die Katholiken singen von Liebe und Gnade. Ganz zum katholischen Wesen gehört auch der maßlose Stolz, den sie an sich selber sehr richtig schildert:

Nichts und Niemand imponirte mir oder blendete mich. Allem und Jedem stellte ich mich höchst bestimmt und gelassen gegenüber und dachte: Du bist Du, und ich bin ich, und nun wollen wir mit einander reden. Ich war wie verzaubert in mein Ich, und wußte von keiner Art von Autorität.

Eine solche Stimmung kann viel eher dahin gebracht werden, sich mit blinder Anbetung vor den dunkeln Wetterwolken einer höhern Macht niederzuwerfen, als sich mit Respect und bescheidenem Streben der Wirklichkeit anzuvertrauen und erst mit Anstrengung und Hingebung zu lernen, ehe sie ihr Urtheil spricht. Das maßlose Selbstgefühl phantasirt und schwindelt sich leichter in eine maßlose Ehrfurcht hinein, als daß sie sich mit wirklicher Aufopferung in sie hineinarbeitet. Das Herz, das sich nur auf sich selber bezieht, fühlt sich unbefriedigt und weiß sich nicht anders zu helfen, als daß es in glühenden Bildern anticipirter Glückseligkeit schwelgt, die seine eigene Größe ihm bereiten wird. „Ich werde noch einmal etwas thun, worüber die Welt ganz anders erstaunen wird, als daß ich Faustine geschrieben habe," rühmte sie in demselben Augenblick, wo, wie es ihr häufig zu geschehen pflegte, „neben dem Gefühl unermeßlichen Glückes die gründlichste Unbefriedigtheit in dem Gewande einer ganz übermenschlichen Langenweile auftauchte". Eitelkeit und Langeweile, das sind die besten Motive zur Apostasie. Schon häufig hatten vereinzelte Anschauungen vom Katholicismus, dessen Glanz und Schimmer sich einer halbreifen Bildung leichter aufdrängt, als der protestantische Ernst, sie mit bequemem Entzücken erfüllt; in ihrem Buche „Jenseits der Berge" schwärmte sie, wenn auch mit frivolen Beimischungen, für die grandiosen Trümmer der römischen Kirche; vom Berge Karmel aus schrieb sie an ihre Freunde in der Manier Chateaubriand's und Lamartine's, wie es die ästhetische Convenienz mit sich brachte, so daß diese voreilig glaubten, sie wäre schon katholisch geworden. Sie führt es mit einer gewissen Indignation an, daß man ihr nicht mehr entgegen kam: „Ich hatte allerdings den Versuch gemacht, die ersten Schritte, welche mich in die katholische Kirche hätten führen können, zu thun, allein man traute mir wohl nicht Ernst und Ausdauer genug zu, oder zu viel Phantasie, d. h. in diesem Falle Launenhaftigkeit, und der Versuch blieb ohne Erfolg". Die frommen Männer haben sie besser verstanden, als sie sich selber, wenn sie nun kokettirt: „Was ich für Kraft vergeudet habe, das ist ein Jammer, denn vergeudet ist Alles, was nicht zum Heil der Seele gereicht", und wenn sie be-

schreibt, wie der Vers des Jesaias: „Mache dich auf, werde Licht, Jerusalem", einen immensen Eindruck auf sie machte. „Ich stützte den Kopf in die Hand und blieb so sitzen vor dem aufgeschlagenen Buch, ich weiß nicht wie lange" u. s. w. u. s. w., ganz wie Herr von Lamartine, über dessen komödienhaftes Wesen sie sich mit Recht beschwert, als er beschloß, aus Frankreich eine Republik zu machen.

Wenn man vergebens versucht hat, den Mittelpunkt der wirklichen Welt in seinen Salon zu verlegen, so liegt der andere Ausgang nahe, die ganze Fülle unverstandener Sehnsucht und gegenstandloser, aber tiefer Seufzer in die Brust eines Wesens zu senken, welches man sich gerade so vorstellt, wie man es braucht. Alle sogenannten genialen Weiber haben Momente religiöser Ekstase, Augenblicke, in denen sie einen Gott suchen, der ihnen eigen angehöre — den Rechten! Auch die Stellung einer büßenden Magdalena hat etwas Verführerisches und Reizendes. Freilich sind es nur Ausnahmefälle, in denen die Bekehrung so weit getrieben wird, daß sie zu einer Ostentation vor dem Publikum führt, wie bei Frau v. Krüdener, deren Valerie (1804) in vielen Beziehungen an die Novellen unserer Gräfin erinnert; aber auch in solchen Dingen thut die Mode viel, und es ist nicht zu läugnen, daß gerade jetzt bei geistreichen Damen eine intensive Religiosität ebenso wieder zum guten Ton gehört, wie in frühern Tagen eine starke Freigeisterei.

Schon in einem ihrer frühern Romane hat die Gräfin Hahn ihre Bekehrung vorahnend angedeutet: sie läßt ihre Heldin Faustine, nachdem sie eine Menge von Liebesversuchen mit mehr oder minder Erfolg durchgemacht, endlich den wahren Seelenbräutigam erwählen, der ihrem Herzen Frieden giebt. Damals verhielt sie sich zu diesem Ausfluß der Blasirtheit noch ironisch, und wir würden nicht dafür stehen, daß diese Ironie sich nicht zum zweiten Mal einstellen könnte. Die Lelia's und Faustinen finden auch im Schooß der Kirche, auch wenn sie sich bis in die Einsamkeit des Klosters flüchten, eine harte und compacte Wirklichkeit, der ihr Gemüth widerstrebt, und sie können einmal klostermüde werden, so wie sie früher weltmüde wurden. Dann könnte die alte Liebe wieder erwachen, und sie könnten die Rückreise von Jerusalem nach Babylon antreten, um so mehr, da es in dem Jerusalem ihres Herzens nicht viel anders aussehen wird, als in dem Babel ihrer Gedanken.

Gleichzeitig mit der Gräfin Hahn bereicherte Herr Franz von Florencourt die katholische Kirche durch seinen Uebertritt. Ein

getreues Abbild der altromantischen Apostaten, hat er früher mit einem schrankenlosen Kosmopolitismus für sämmtliche Religionen des Weltalls geschwärmt, wenn sie nur etwas sinnlich Greifbares und phantastisch Erregendes hatten. Er hat versichert, mit den Hottentotten und Eskimos sich im andächtigen Glaubensgefühl vereinigen zu können, nur nicht mit den Rationalisten, die ihr göttliches Wesen in abstracte Gedanken auflösen. Mit heiliger Scheu hätte er jene Speise genossen, die der Dalai-Lama seinen Gläubigen bietet, weil sie etwas Concretes und Naturwüchsiges ist. Ein solches Hin- und Herfahren in dem unermeßlichen Pantheon aller Nationen ermüdet zuletzt einen schwachen Geist; er wird eine Auswahl treffen und diejenige Form der Religion vorziehen, in welcher das Concrete und Naturwüchsige sich am Handgreiflichsten den Sinnen aufdrängt.

Freilich sprachen auch Gründe der politischen Opportunität dafür. Florencourt gehört zu jenen politischen Dilettanten, die seit dem Anfang dieses Jahrhunderts eine so unerhörte Verwirrung in allen Begriffen vom Staat und von der Kirche angerichtet haben. Mit derselben Koketterie und Selbstvergötterung, welche die Schlegel, die Adam Müller, die Gentz, die Görres auszeichnet, hat er in allen Fragen, welche die Zeit bewegten, seine Subjectivität hervorgekehrt, und nur dasjenige an ihnen aufgesucht, was seine Figur in ein günstiges und interessantes Licht setzen konnte. Solche Leute fangen damit an, die Schwächen ihrer eignen Partei, die sie natürlich besser kennen, als die ihrer Gegner, hervorzusuchen und im Dünkel ihrer angeblichen Entdeckung sich als die einzigen Vertreter des Princips zu betrachten; dann gewahren sie mit einiger Befremdung, daß die nämliche Entdeckung schon von den Gegnern gemacht ist; sie ahnen eine geheime Seelenverwandtschaft und finden dieselbe auch leicht heraus, da sie sich auf einen einzelnen Punkt capriciren; zuletzt treibt sie ihr Eigensinn und der Aerger über fortdauernde Verkennung dahin, sich kopfüber auf die feindliche Seite zu stürzen. Man pflegt dann von der Ehrlichkeit solcher Leute zu sprechen, wenn nicht gerade jeder ihrer Schritte durch einen bestimmten Geldgewinn bedingt ist; man sollte aber diese Molluskennatur, die sich aus Eitelkeit jeder beliebigen Form bequemt, einmal der gründlichsten Verachtung preisgeben, weil sie das Erbübel ist, an dem wir Deutsche leiden. In dieser Beziehung haben wir seit 1848 einen starken Fortschritt gemacht. Es haben sich bestimmt geschlossene Parteien

gebildet, und der Abfall trifft nicht mehr blos das Princip, sondern er ist ein Verrath an der sittlichen Gemeinschaft.

Seitdem die Gräfin Hahn den Weg beschrieben, den sie von dem Babel der eitlen Weltlust bis zu dem Jerusalem der erscheinenden Kirche zurückgelegt, hat sie dem Drang nicht widerstehen können, uns eiligst zu berichten, wie es in ihrer neuen Wohnstätte aussieht, noch ehe sie recht Zeit gehabt, sich in derselben genauer umzusehen. Wir haben eine Gedichtsammlung von ihr erhalten, „Unserer lieben Frauen" gewidmet, und einen neuen religiösen Monolog mit der Ueberschrift: „Aus Jerusalem". Was die Gedichte betrifft, so hat man so viel unheilige und heilige Personen angesungen, daß man es wohl auch der heiligen Jungfrau gönnen kann, wenn eine fromm gewordene Dichterin ihr die Erstlinge einer neuen Poesie darbringt. Die heilige Jungfrau wird zwar gewöhnlich nicht in der Form der Faustinen vorgestellt: sie war die demüthige, bescheidene Magd, die ihr Kindlein in der Krippe barg, und die erst von einfachen Hirten Glückwünsche annehmen mußte, ehe die Könige des Morgenlandes ihr ihre Huldigungen, ihren Weihrauch und ihre Myrrhen darbrachten; allein wie die Kirche allmälig vornehmer wurde, nahm auch die Gestalt der Himmelskönigin glänzendere Farben an. Neben der sixtinischen Madonna, der Jungfrau, welche das erste Gefühl der Liebe mit unnennbarem Schauder durchbebt, und neben der Holbein'schen Mutter Gottes, der frommen, züchtigen Hausfrau, die in der Frucht ihres Leibes die Gabe des himmlischen Vaters pflegt und verehrt, tauchten brillante Weiber auf, die in aller Glorie einer feurigen Liebe zum Himmel emporstrebten, von den Engeln in entzückter Anbetung getragen, die Krone des Himmels auf ihrem Haupt, den Mond und die Erde zu ihren Füßen. Da also die frommen christlichen Maler sich berechtigt glaubten, die verschiedenen Ideale geheimer Liebessehnsucht in die Gestalt der Auserwählten des Herrn zu verweben, so muß es der modernen, künstlich erworbenen Religiosität auch gestattet sein, ihr eignes Ideal, die verklärte Faustine oder Lelia darin zu suchen, und, wenn auch auf einem Umwege, wieder zu jener Selbstanbetung zurückzukehren, die nun nicht mehr mit dem Makel sündhafter Eitelkeit befleckt ist. Diese Freude über die Verklärung des Weibes in der Kirche, von der unschuldig verleumdeten Eva bis zu der holdseligen Magdalena herab, der viel vergeben wurde, weil sie viel geliebt hatte, und der

Haß gegen die verstockten Protestanten, welche das verklärte Weib wieder aus dem Himmel vertrieben, den Thron der Himmelskönigin umstürzten und an ihre Stelle den männlichen Gott setzten, den zornerfüllten Messias der Propheten und der Apokalypse mit dem blutigen Schwert in der Hand, der rücksichtslos den Drachen dieser Welt in den Staub tritt: — dieses doppelte Gefühl ist der Leitton des wunderlichen Buches, welches uns über das himmlische Jerusalem nähere Aufschlüsse geben soll. — Gräfin Ida leitet ihre neuen Bücher seit ihrer Wiedergeburt stets durch den christlichen Spruch ein: Soli Deo gloria, allein Gott in der Höh' sei Ehr. Aber es ist mit diesem Spruch nicht so ernst gemeint, sie macht vielmehr dem Protestantismus die größten Vorwürfe, daß er Gott allein Ehre erweise, da doch das Kind des Staubes die Majestät des Wesens aller Wesen weder empfinden, noch anschauen könne, und daß er die gebührende Huldigung und Anbetung den heiligen Frauen, namentlich der allerheiligsten Jungfrau versage, „während doch Gott selbst aus seinem Himmel heraus dieser Jungfrau gehuldigt und sie auf Erden verehrt hat." Sogar von Gott lassen sich die verstockten Protestanten in der Galanterie übertreffen! Und darum halten sie auch die Bibel so in Ehren, die höchst wahrscheinlich schon von Anbeginn durch verkappte Protestanten verfälscht worden ist, da sie offenbar Adam begünstigt und der unstreitig viel reinern und ätherischern Eva alle Schuld des Sündenfalls beimißt. Später haben die Protestanten jene Asyle für auserwählte und verkannte schöne Seelen, die Nonnenklöster, und namentlich die adeligen Stifter, aufgehoben, und das Weib in die Knechtschaft einer plebejischen Ehe herabgedrückt, wo sie sich um die Kinder, um den Herd und um die Wäsche bekümmern muß, anstatt dem allein schicklichen Geschäfte obzuliegen, anzubeten und sich anbeten zu lassen. Ja, sie sind noch weiter gegangen, und haben diesem an sich schon gemeinen Institut durch die Entziehung des sacramentalen Charakters den letzten romantischen Reiz geraubt und dadurch die höher gestimmten Naturen, wie die Gräfin Hahn und Georges Sand, gleichsam verführt, sich von ihren Männern scheiden zu lassen. Edlern Frauen bleibt daher nichts übrig, als in das junge Jerusalem zurückzukehren, wo der hochmüthige Herr der Schöpfung sich vor dem Bilde einer Jungfrau in den Staub werfen muß, und wo man Magdalena als eine Heilige verehrt, weil sie eine schöne Seele war.

Diese denkwürdigen Angriffe auf das Princip des Protestantismus haben denn auch von Seiten gläubiger Protestanten Erwiderungen hervorgerufen. Ein protestantischer Geistlicher aus der Schleiermacher'schen Schule empfiehlt der Dichterin, von Jerusalem weiter nach Bethlehem zu pilgern, wie die Magier des Morgenlandes, die dem Stern folgten, obgleich sie nicht wußten, wohin er sie führte. Dieses Bethlehem, die unsichtbare Kirche, sei der Leitstern aller sehnsüchtigen Gemüther, bei den Katholiken wie bei den Protestanten, und auch die Gräfin, die ja so lange vergebens den Rechten gesucht, könne sich dieser allgemeinen Pilgerschaft nicht entziehen. Er redet zu ihr in ihrer eigenen Sprache, in ihren Bildern, Einfällen und Gleichnissen, und wir zweifeln nicht daran, daß die Dichterin, die in diesem Feld sich einer weit größern Uebung erfreut, an der unbewußten Huldigung, die ihr der fromme Geistliche darbringt, sowie an den wunderlichen Manieren, zu denen er sich wider seine Natur zwingt, um ihr gefällig zu sein, ein herzliches, mit einer gewissen Schadenfreude gemischtes Wohlgefallen finden wird. — Ein Anderer, ein Laie von großer theologischer Kenntniß und Erweckung, faßt das Grundprincip der Reformation schärfer auf, als es sonst in der Regel der Fall ist. Er zeigt, daß die Anziehungskraft der katholischen Kirche auf strebsame Gemüther, die in sich selber einen Halt nicht zu finden wissen, nicht allein in ihrem äußern Glanze und in der Consequenz ihrer Institutionen liege, sondern vorzugsweise in der naiven Sicherheit, mit welcher das Wunder der göttlichen Erscheinung sich täglich in ihr erneuert. Täglich wird der wirkliche Leib des Herrn den Gläubigen zu kosten gegeben, täglich spricht der Priester, zwar im Namen und mit der Vollmacht Gottes, aber doch mit autonomem Urtheil die Vergebung der Sünden aus, täglich erklärt das Oberhaupt der Kirche mit der unfehlbaren Gewißheit des heiligen Geistes dem Irrenden und Suchenden den richtigen Weg. Hier kann ein zweifelhaftes und unklares Gemüth nicht irre gehen; wie oft es vom Glauben abgefallen sein mag, es weiß, daß ein erbarmender Gott in unendlicher Gegenwart seiner harrt, und es weiß genau, wo er zu finden ist. Es hat nicht nöthig, in schweren Kämpfen gegen sich selbst und gegen die Weisheit der Welt den Glauben zu erobern, es hat sich nur einfach zu unterwerfen. Diese Gegenwart des Göttlichen ist in allen einzelnen Institutionen der Kirche durchgebildet; es giebt keinen,

auch noch so unbedeutenden Schritt des Lebens, zu dem sie nicht hülfreich und segnend ihre Hände ausstreckte. Der Protestantismus dagegen überläßt den Menschen den Qualen seines Gewissens und dem entsetzlichen innern Kampf der Wiedergeburt; er verlangt bei allen Wundern, die er thut, die Mitwirkung des entgegenkommenden Gemüths, des Glaubens, ohne dessen autonome Thätigkeit das Wunder nicht geschieht. Wein bleibt Wein, und Brod bleibt Brod, wenn nicht das gläubige Gemüth das Wunder vollzieht und es in Leib und Blut verwandelt. So überläßt die protestantische Kirche auch im Aeußerlichen den Menschen seinem eigenen Schicksal; sie kommt ihm niemals entgegen, sie will überall gesucht sein, und auch dann erscheint sie ihm nicht in der übernatürlichen objectiven Gewißheit einer wirklichen Manifestation Gottes. — Der Verfasser wendet sich dann zur Frage: Wie kam die Reformation dazu, diese unendlichen Güter aufzugeben und den schwachen Menschen aus der Sicherheit seines Paradieses in die Wüste hinauszustoßen, wo er sich selber den Weg suchen muß? — Es waren nicht einzelne Mißbräuche der kirchlichen Einrichtungen, die Luther bestimmten, es war auch nicht ein dogmatischer Gegensatz, der überhaupt gleichgültig ist, und der jedenfalls auf einem andern Wege bequemer hätte erledigt werden können: — s o n d e r n d a s g e w a l t i g e , m i t E n t s e t z e n v e r - k n ü p f t e G e f ü h l , d a ß d i e s e r e a l e E r s c h e i n u n g G o t t e s , d e r e n d i e k a t h o l i s c h e K i r c h e s i c h r ü h m t e , e i n e L ü g e w a r. — Das ist allerdings der Kernpunkt der Sache. Wenn aber der Laie gleich darauf wieder in den alten stoff- und glaubenslosen Skepticismus der modernen pseudochristlichen Bildung verfällt, welche sich aus der romantischen Schule herschreibt, wenn er die Bekehrung der Gräfin zum Katholicismus als einen Schritt in's wirkliche Christenthum freudig begrüßt, so ist das jener unerhörte geistige P a n t h e i s m u s, der seit Schleiermacher's „Reden über die Religion" gerade unter den Bekennern einen so großen Raum gewonnen hat. — Diese philosophische Neutralität widerspricht dem Wesen des Bekenntnisses. Der Geschichtsphilosoph wird allerdings anerkennen, daß auch in der katholischen Kirche, selbst in d e r katholischen Kirche, welche sich gegen das ausgesprochene Wort verstockte, ein nicht unbedeutendes Bildungsferment für gewisse Kreise der europäischen Cultur gelegen hat. Der ächte Protestant, der Gläubige, der Bekenner, kann nicht ohne Gefahr so unparteiisch sein. Schon das große Interesse, das diese frommen Männer an den leichtfertigen

Romanen der Salondame nehmen, muß auffallen; daß sie aber in der impertinenten und dabei doch etwas koketten Rücksichtslosigkeit, mit welcher diese jedem beliebigen Einfall, sowie jeder beliebigen Stimmung Worte giebt, eine energische Wahrheitsliebe sehen, ist ein starkes Zeichen dafür, daß Wahrheit für sie nichts ist, als ein formeller Begriff.

Die neue Katholikin ist nichts Anderes, als die alte Weltdame; es ist nicht eine weitere, oder höhere Entwickelung ihres Wesens, sondern nur die Ausbildung einer zweiten Seite desselben, die in der Doppelnatur der Lelia und Faustine begründet ist. Die Maßlosigkeit einer hochmüthigen weiblichen Subjectivität, die sich für den Mittelpunkt der Welt ansieht, um den alle Sterne kreisen, führt zu beiden Abwegen. Georges Sand hat das Problem ganz richtig gestellt; in jedem Augenblick erneuert sich die Frage: Buhlerin oder Betschwester? Rücksichtsloser Materialismus, oder rücksichtsloser Spiritualismus? Unendliche Befriedigung in der Lust, oder unendliche Befriedigung im Schmerz? Und zwischen beiden Extremen schwankend, bleibt die schöne Seele in einem wilden Traumleben, in dem bald von der einen, bald von der andern Seite die Gestalten sich in den Vordergrund drängen, in der Mitte. Sie sehnt sich nach Faustischer Lust, nach Faustischem Schmerz, und ist doch in ihrem Wesen viel zu schattenhaft, um das Eine oder das Andere ertragen zu können. —

Unter den Nachfolgerinnen der Gräfin Hahn zeichnet sich vor Allen Ida v. Düringsfeld aus. Sie ist noch viel leichtfertiger, ihre Gedanken sind noch viel oberflächlicher, aber sie weiß mit einer gewissen Munterkeit zu erzählen, und das ist ein Talent, das von Tage zu Tage seltener bei uns wird. — Als Gegensatz nennen wir Fanny Lewald. Der Grund ihrer Bedeutung liegt nicht blos in ihrem ungewöhnlichen Verstand, sondern vor allen Dingen in ihrer redlichen Empfindung und in ihrem guten Gewissen. Sie hat zwar der Zeit auch ihren Tribut abgetragen, und namentlich in der Politik vieles Halbwahre und Mißverstandene sich ausgedacht; aber weil sie immer die Integrität ihres Gefühls gewahrt hat, gelingt es ihr stets, ihr Urtheil zu berichtigen, und die weitere Entwickelung ihrer Schriften zeigt eine immer wachsende Reife der Bildung.

In unserer Romanliteratur hat das Jahr 1848 eine große Verwirrung angerichtet. Die Neigung unserer Epigonen war schon vorher pessimistisch; da sich aber in der Zeit der Revolution die Mehrzahl der jungen Talente auf die demokratische Seite warfen und nun in ihren leicht gebildeten Illusionen auf das Bitterste gestört wurden, so gingen daraus eine Reihe von Geständnissen und Enthüllungen hervor, die meistens ein sehr widerwärtiges Bild geben. Man glaubt dadurch, daß man sich seiner gläubigen Vergangenheit überhebt, einen sehr bedeutenden Schritt in der Bildung vorwärts gethan zu haben, und doch ist in der Regel die neue Phase der Entwickelung eine schlechtere. Auf der andern Seite kommen auch noch immer hoffnungsreiche Gemüther vor, die in der Religion des Jahres 1848 einen Abschluß finden, durch welche allen den Personen, die früher in eine falsche Stellung zum Leben gerathen waren, eine richtige Situation verschafft werden soll. Hier ist nun der Irrthum zu handgreiflich, als daß nicht jede poetische Illusion gestört werden sollte. Außerdem will man in einem solchen Fall alle seine kleinen Eindrücke und Erinnerungen verwerthen; man verziert den Roman durch Portraits, man bildet wirkliche Begebenheiten und Charaktere nach. Nun ist es zwar für jeden Dichter nothwendig, daß er viel sieht und scharf beobachtet, aber er darf seine Beobachtungen nur als elementare Stoffe benutzen, denen er durch seine Idealisirung eine ganz neue Form und Gestalt geben muß. Sobald er lediglich copirt, wird er unwahr; jede Modellmalerei hebt die Idealität, d. h. die poetische Wahrheit auf. Ein wahrhaft poetischer Charakter muß aus einem Gusse sein, alle seine Aeußerungen und Thätigkeiten müssen aus der nämlichen Quelle hervorgehen. Sobald man Züge aus dem wirklichen Leben einmischt, die nicht ganz den Bedingungen dieser poetischen Schöpfung entsprechen, so tritt dadurch ein widerstrebendes Element ein, das sich dem Organismus nicht fügt. Mit dieser Beziehung auf bekannte Persönlichkeiten machen es sich unsere Dichter sehr bequem; sie überheben sich der Mühe, zusammenhängende Geschichten und zusammenhängende Charaktere zu erfinden, und die Romantik schlingt sich wie ein schales Rankengewächs um die ohnehin schon sehr formlosen Ruinen unserer jüngsten Tempel. Die Helden, die ein Bild der Zeit sein sollen, drücken in der Regel nichts weiter aus, als die Verwirrung einer unreifen und unfertigen Bildung, die in Verhältnisse kommt, denen sie nicht gewachsen ist. Sie zersetzen mit Gut-

kow'schem Talent die Ideen von Recht und Unrecht, und verstehen es mit einer wahren Meisterschaft, in jeder Situation, die für einen leidlich honetten Menschen gar keine Schwierigkeit haben würde, sich auf die möglichst unanständige Weise zu benehmen. Von einem innern psychologischen oder sittlichen Zusammenhang ist selten die Rede; Ursache und Wirkung werden beliebig durcheinander geworfen. In der Rücksichtslosigkeit gegen die Formen der bürgerlichen Gesellschaft, in der Nichtachtung des bürgerlichen Rechts, von dem sie in der Regel gar keinen Begriff haben, wetteifern sie mit den Helden Eugen Sue's, und nur ein Faden geht durch all' diese Erfindungen durch, die Neigung zum Radicalismus, d. h. zu ganz unbestimmten sanguinischen Hoffnungen, die zu den historischen Zuständen in gar keiner Beziehung stehen. Es kommt noch dazu die Formlosigkeit, die breite Ausdehnung des Romans, der alle Zeitverhältnisse umfassen möchte. Man überspringt die kritischen Augenblicke, in denen der Charakter sich entwickeln soll, weil man selber nicht recht weiß, wie er in dieser Weise sich entwickeln könnte, und man führt andere, unwichtige Perioden mit detaillirter Genremalerei aus. Die Entschuldigung, welche diese Schriftsteller, wenn sie sich von der Unvollkommenheit ihrer Schöpfungen wirklich überzeugt haben, gewöhnlich anführen, daß sie doch nur die Abbilder ihrer Zeit und ihres Volks geben, ist nicht stichhaltig, denn sie halten sich nur an die Oberfläche der Erscheinungen; da, wo das deutsche Volk in seiner Tüchtigkeit zu finden wäre, nämlich bei seiner Arbeit, suchen sie es nicht auf; sie kennen nur das öffentliche Leben, und dieses entzieht sich allerdings jeder poetischen Gestaltung.

Die socialen Zustände Deutschlands eignen sich weniger zur romantischen Darstellung, als die der Engländer und Franzosen, weil sie durch den Mangel einer großen nationalen Concentration in kleinstädtische Miseren verkümmert sind. Nur ein Dichter von tiefem Gemüth, der an der Beobachtung der kleinen unscheinbaren Züge des Herzens seine Freude hat, oder ein idealer Dichter, der auch in den Verirrungen der Menschen das Allgemeine, Positive und Nothwendige herauserkennt, darf bei uns eine Darstellung des Zeitgeistes unternehmen. Wer selber mit seinem Gemüth der herrschenden trüben Stimmung, dem Unglauben und der Zerfahrenheit des Zeitalters anheimgefallen ist, wird nie ein erfreuliches Gemälde zu Stande bringen. Mit unserm Verstande können wir uns allerdings die gegenwärtigen Zustände so zurechtlegen, daß wir den innern

Zusammenhang und damit zugleich die Möglichkeit eines Fortschritts zum Bessern herausfinden, aber für unser Gefühl reichen diese Deductionen nicht aus. Die Politik hat für mehrere Jahre die ganze Thätigkeit unseres Gefühls in Anspruch genommen, und was sie uns unmittelbar darstellt, sind nur widerwärtige Bilder. Wir finden in jeder Partei ein ängstliches Hin- und Herfahren nach den entgegengesetzten Extremen, einen fieberhaft schnellen Wechsel der Stimmungen, und von jenem Gleichgewicht der Ideen, welches für die Festigkeit des Charakters das unentbehrliche Erforderniß ist, keine Spur, am wenigsten bei den extremen Parteien, so sehr sie sich bemühen, sich durch Doctrin oder Leidenschaft den Anschein der Einheit zu geben. Wir werden nicht blos äußerlich durch beständige Täuschungen betroffen, wir sehen nicht blos an den hervorragenden Charakteren, die uns gegenüberstehen, jene Unsicherheit, jene Hingebung an den Zufall und an die Verkettung der Umstände, die es uns unmöglich macht, sie bei unserer geistigen Reproduction aus dem Vollen herauszuarbeiten, und die nur da nicht vorhanden ist, wo eine freiwillige oder unfreiwillige Bornirtheit der Gesichtspunkte eine armselige Einheit darstellt: sondern wir fühlen es in unserm eigenen Innern, daß auch wir nicht mit kühner Freudigkeit unserm Gefühl die Zügel lassen können, daß auch unsere Seele von jenem unheiligen Gewebe der Rücksichten und zufälligen Umstände eingeengt wird. Wir haben eine unbeschreibliche Sehnsucht, zu lieben, zu glauben, uns zu begeistern, aber wenn einmal ein freudiger Augenblick eintritt, wo wir uns durch irgend eine Illusion wirklich zu diesem Gefühl hinaufschrauben, so wirft sogleich der Zweifel seinen bleichen Schatten darüber. Das soll nicht eine Klage sein. Wir begreifen sehr wohl, daß ein Volk, welches sich zum ersten Mal um sich selbst bekümmert, diesen Zustand durchmachen muß, aber ebensowohl begreifen wir, daß eine solche Zeit am wenigsten für freie Schöpfungen geeignet ist. Der Dichter, der große oder auch nur schöne Gestalten, große oder auch nur rührende Schicksale darstellen will, muß die Brust frei und den Blick offen haben. Jetzt sind alle Gemüther verkümmert und niedergedrückt, nicht unter einem großen Unglück, denn das stählt eine starke Seele, sondern unter einer Masse kleiner, elender Widerwärtigkeiten, welche die Seele mit Ekel erfüllen. Kummer, Sorge und Zweifel sind nicht die geeignete Stimmung für ein künstlerisches Produciren, und wer in diesen Tagen vollkommen frei ist von Kummer, Sorge und Zweifel, dessen Seele

muß so leer sein, daß von ihm die Kunst am wenigsten zu erwarten hat.

Und doch liegt diese Stimmung nicht blos in den Zuständen des deutschen Volks. Wir sind einmal in einem Zeitalter der Analyse, und da wir schon mehrfach unsere Aufmerksamkeit auf die ausländische Literatur gerichtet haben, weil diese in der That populärer bei uns geworden ist, als die einheimische, so wollen wir damit schließen, in der neuesten Entwickelung der englischen Literatur dieselbe Erscheinung zu verfolgen.

Die jungenglischen Romane gehen fast ohne Unterschied darauf aus, an einzelnen Figuren aus der höheren Gesellschaft, wie aus den Volksclassen jenen Gährungsproceß der Zeit, jene Zersetzung aller sittlichen Begriffe anzudeuten, die dem Anschein nach zur vollständigen Auflösung aller Verhältnisse, oder zu einem neuen Glauben führen muß. Die Thatsachen gehen in den Ideen unter. Alle diese Schriften zeigen uns deutlich, daß auch die Festigkeit der englischen Hochkirche dem modernen Skepticismus keinen entschiedenen Widerstand mehr entgegenzusetzen vermag. Gerade unter den kleinen Pfarrern finden sich eine ganze Reihe selbstständiger Naturen, die den religiösen Trieb, aus welchem früher die zahllosen Secten hervorgingen, auf das praktische Leben werfen. Sie unterscheiden sich von den französischen Aposteln des neuen Evangeliums dadurch, daß sie nicht von allgemeinen Abstractionen ausgehen, sondern von einer Analyse der wirklichen Verhältnisse, und daß sie trotz der Schärfe ihrer Opposition sich dennoch nie ganz aus der Realität verlieren. Diese Kritik der socialen Zustände tritt allmälig über die rein politischen Fragen hinaus, und jede der großen Parteien sucht sie auf irgend eine Weise an sich zu ziehen. Während der französische Radicalismus sich beständig in apodiktischen Ideen bewegt, und den wirklichen Verhältnissen eine einfache Verneinung entgegensetzt, stürzt sich der englische unerschrocken in das Chaos der Thatsachen, und ist daher fruchtbar selbst in seinen Verirrungen, denn jede Analyse der Wirklichkeit fördert die Erkenntniß. — Fast ausschließlich in dieser Richtung arbeiten auch die zahlreichen Frauen, die in England an der Literatur theilnehmen. In Frankreich geben die Damen von Geist und Bildung ihre Kräfte meistens in den Leidenschaften des wirklichen Lebens, oder in der Conversation aus. Die aristokratischen und puritanischen Formen der englischen Gesellschaft gewähren in dieser Beziehung einen geringen Spielraum,

daher flüchtet sich alles Talent in das Gebiet der Phantasie. — Der eigentliche Prophet aber für dieses Evangelium des Zweifels ist Thackeray.

Thackeray ist in einer seltenen Weise Meister über die Sprache; sie steht ihm in ihrer ganzen Ausdehnung zu Gebot, und er hat die Fähigkeit, durch leise Striche, die man vielleicht gar nicht bemerkt, die feinsten Nuancen auszudrücken. Damit verbindet er eine so gründliche Analyse des menschlichen Herzens, daß wir zuweilen darüber erschrecken. Es giebt keine Falte in der Seele, die seinem Argusauge entgeht, und es ist kein auch noch so kleiner Zug im Gemüth, den er seiner Aufmerksamkeit nicht für würdig hält. Das ist nicht blos Beobachtung, obgleich er viel und scharf gesehen haben muß; das ist zugleich eine große Kraft der Imagination, eine unendliche Empfänglichkeit der Saiten seiner Phantasie, die augenblicklich einen vollen Akkord angeben, wenn sie von einem einzelnen Ton berührt werden. Seine Figuren sind nicht blos, wie bei den gewöhnlichen Realisten, Mosaikarbeiten aus einzelnen Anschauungen, sondern sie haben ein inneres wirkliches Leben, sie bewegen sich nach ihren eigenen Gesetzen, der Dichter kann sie eine ganze Weile aus den Augen lassen, er ist sicher, sie immer in der vollen Kraft ihrer Natur wieder anzutreffen. Dabei beobachtet er immer ein streng ästhetisches Maß. Obgleich er wohl im Stande wäre, auch die ungewöhnlichsten Probleme zu lösen, und obgleich ihn seine reflectirte grüblerische Natur gerade auf solche Aufgaben führen sollte, entfernt er sich doch nie, oder fast nie aus den Grenzen des gewöhnlichen Lebens, und ist gerade darum sicher, zu überzeugen. Von phantastischen Figuren ist bei ihm nicht die Rede, der Leser hat für jeden seiner Charaktere, für jede seiner Situationen den Schlüssel in der Hand; er kann sie vollständig analysiren und an seinem eigenen Gemüth die Richtigkeit der dichterischen Schöpfung prüfen. Auch in seinen Farben und Strichen ist nie etwas Uebertriebenes. Man merkt sogar an einzelnen Stellen sehr wohl, daß er die Fähigkeit hätte, durch Anwendung stärkerer Striche und grellerer Farben eine größere Wirkung hervorzubringen, aber er vermeidet es geflissentlich, weil es gegen seine ästhetischen Principien streitet. Nehmen wir noch dazu, daß er auch das seltene Talent besitzt, uns die Aeußerlichkeiten der Dinge anschaulich zu machen, ohne sie zu beschreiben, blos durch die Stimmung, daß sich ferner in allen seinen Ideen eine zwar sehr liberale, aber doch in ihrem Grund gesunde Moral ausspricht, daß

er warm für alles Gute und Schöne empfindet, und daß er zu seinen Gestalten, in denen er seine Ideen versinnlicht, jene innige Liebe hat, die den wahren Dichter charakterisirt, so sollte man glauben, daß alle Elemente eines vortrefflichen Kunstwerks in ihm vorhanden wären.

Und doch fehlt etwas daran. Wer unbefangen an die Lectüre seiner Werke geht, wird trotz aller Bewunderung vor dem Talent des Dichters sich einer gewissen Verstimmung nicht erwehren können, ja er wird zuletzt Ermüdung und Erschlaffung fühlen.

Es ist nicht leicht, was ihm fehlt, in einen einzelnen Ausdruck zusammenzufassen; indeß glauben wir nicht mißverstanden zu werden, wenn wir es den künstlerischen Idealismus nennen.

Aus Abneigung gegen den oberflächlichen, auf conventionellen Vorstellungen beruhenden Idealismus der französischen Kunstperiode sind wir allzugeneigt, uns mit einem Kunstwerke vollkommen zufrieden zu erklären, wenn es die Natur getreu wiedergiebt. Es ist das ein großer Irrthum. Das wirkliche Leben in seiner vollen Ausdehnung und in seiner Vielseitigkeit reicht nicht nur für die Kunst nicht aus, sondern es gehört gar nicht hinein. Das klingt paradox, aber bei einigem Nachdenken wird man sich davon überzeugen. Man hat ja auch neuerdings in der plastischen Kunst versucht, das wirkliche Leben zu copiren, mit allem Aufwand technischer Mittel; es hat aber doch keine Wirkung gethan, während die alten Maler mit ihren einfachen Mitteln, weil sie Ideale darstellten, noch immer die allgemeine Bewunderung erregen. Wir nehmen die Genremalerei davon gar nicht aus, denn die humoristische Idealität ist auch eine Idealität. Ein Kunstwerk, welches uns die getreuesten Studien nach der Natur giebt, beschäftigt wohl unsern Verstand, vielleicht auch unsere Phantasie, aber wir eilen ungeduldig weiter und fragen bei jeder neuen Seite: wann wird nun das eigentliche Kunstwerk anfangen? Jeder möge sich selbst prüfen, ob er nicht ebenso empfunden hat. — In der Regel läßt man sich durch das Gefühl der Uebereinstimmung und Freude an einem Dichterwerk täuschen, und glaubt darin den reinsten Realismus zu sehen, während doch die Realität dem Dichter nur als roher Stoff gedient hat. So geht es z. B. den meisten Lesern mit Dickens; sie glauben in ihm den reinsten Spiegel der Wirklichkeit zu haben, weil seine Schöpfungen auf das Gemüth einwirken und einen bestimmten, in der Regel befriedigenden Eindruck hervor-

bringen, und doch ist bei Dickens von reinem Realismus gar nicht die Rede. Abgesehen von den groben Verstößen gegen die Wahrscheinlichkeit, die er alle Augenblicke begeht, die wir aber übersehen, weil sie die poetische Stimmung nicht stören, zeigt er überall, wo er an eine Darstellung des gemeinen wirklichen Lebens geht, einen überraschenden Mangel an Talent. Seine Kraft liegt im Phantastischen und Humoristischen; er giebt uns nicht die Welt, wie sie an sich ist, sondern wie sie für den Geist des Dichters ist, und darin liegt ein gewaltiger Unterschied.

Ein jedes Kunstwerk läßt uns kalt, von dem wir nicht genau wissen oder empfinden, welchen Eindruck der Künstler damit machen, welche Stimmung er hervorrufen wollte. Es ist das der Geist des Kunstwerks, dem alle realistische Darstellung nur als Mittel dient, und dessen Abwesenheit das Kunstwerk, und damit jeden Eindruck aufhebt.

Der reine Realist, und wenn er mit der Allmacht Gottes die Welt portraitirte, erregt uns nur Langeweile. Die Welt in ihrer ganzen Breite anzuschauen und zu empfinden, ist dem endlichen Geist einmal nicht gegeben. Sein Interesse, sein Glaube bezieht sich nur auf homogene Gegenstände. Wissenschaft und Kunst, jedes in seiner Sphäre, arbeitet an der Befriedigung dieses Interesses.

Nun ist Thackeray allerdings nicht ein bloßer Naturalist, ein gedankenloser Empiriker, seine Seele hat eine bestimmte Färbung, einen bestimmten Glauben; aber dieser Glaube ist von der Art, daß er zu ebenso unkünstlerischen Schöpfungen führt, als die Gedankenlosigkeit. Seine Weltanschauung läuft nämlich auf den Pessimismus aus — nicht den gemeinen Pessimismus, der sich am Schlechten gewissermaßen freut, sondern jenen ätherischen Pessimismus, der eine nicht seltene Krankheit bei Humoristen ist, weil die Form ihrer Empfindung sie daran gewöhnt hat, die Unterschiede zu verwischen.

Thackeray nannte seinen ersten Roman: Vanity-Fair, d. h. der Jahrmarkt der Eitelkeiten. Dieser Markt ist das Leben. Der Dichter hat in die Tiefen der menschlichen Seele geschaut, er hat die Tugend analysirt wie das Laster, die Kraft wie die Schwäche, und hat endlich gefunden, wie König Salomo, daß im Grunde des Lebens Alles eitel ist. Er ist dabei keineswegs in die Verirrungen unseres jungen Deutschland gerathen, das in der That Kraft mit Schwäche, Tugend mit Laster verwechselt; im Ge-

gentheil macht er in jedem Punkt einen sehr strengen Unterschied, er freut sich über das Gute und Starke und trauert über das Schlechte und Schwache; aber er kann sich das Eine von dem Andern nicht getrennt denken. Er zweifelt nicht an den Ideen, sondern nur an den Thatsachen. Für ihn sind alle Illusionen verloren, und damit auch der Glaube an die Erscheinung des Guten. Er genießt dieses Bewußtsein nicht wie ein lachender Philosoph, er ist weit entfernt von jener romantischen Ironie, die dem Geier gleich auf Morgenwolken über dieser Welt der Verwesung schwebt. Sein Schmerz über das Schlechte ist ganz aufrichtig, aber um so unkünstlerischer ist der Eindruck, den er macht; denn wenn z. B. eine Schrift wie Voltaire's „Candide" uns auch nicht erbauen wird, so lassen wir uns doch für einen Augenblick diese umgekehrte Weltanschauung gefallen, eben weil mit ihr kein Ernst gemacht wird; wenn aber unsere ganze Seele von dem Gefühl der menschlichen Unvollkommenheit niedergedrückt werden soll, so haben wir keinen Grund mehr, aus der in Widersprüchen befangenen Welt in das harmonische Reich der Kunst zu flüchten.

Und diese erdichtete Welt ist auch nicht einmal ein wahres Gegenbild der wirklichen. Allerdings werden wir im wirklichen Leben das Kleine stets hart neben dem Großen antreffen, aber das Leben giebt uns andere Perspectiven, als der enge Rahmen der Dichtung. Mit Recht hat zu allen Zeiten die Kunst aus der Unendlichkeit des Zeitlaufs eine bestimmte einzelne That ausgewählt, uns dafür erwärmt, die Zufälligkeiten des sogenannten wirklichen Lebens, die damit nicht zusammenhängen, davon gesondert, und sie hat ihr Bild abgeschlossen, sobald das Ziel erreicht war. Thackeray dagegen bemüht sich stets, einen ganzen Lebenslauf in seiner Dichtung zu umfassen. Indem er nun alle Züge ohne Unterschied darin aufnimmt, die in der Wirklichkeit vorkommen, sobald sie ihm nur zu philosophischen Studien Stoff geben, bringt er dadurch auch die Wirklichkeit in ein falsches Verhältniß. Es ist sehr wahr, wir werden mit der Zeit alt und grau, unser Jugendmuth hört auf, eine Illusion nach der andern geht verloren, ein Gedanke verdrängt den andern, aber das Alles geschieht in größeren Zeiträumen, es finden allmälige Uebergänge statt, die das Gefühl des Widerspruchs nicht aufkommen lassen. Giebt man nun aber die Widersprüche ohne diese Vermittelungen, so wird daraus nicht ein Portrait, sondern ein Zerrbild, wie wenn man sich in einer krummen Fläche spiegelt. Kleine

Schwächen, die auch im Leben des größten Menschen vorkommen, nehmen in dieser Verkleinerung einen Umfang an, der dem ganzen Bild einen schiefen Ausdruck giebt. Diese Verzerrung wird noch vermehrt durch die Manier des Dichters, jede neue psychologische Entdeckung mit einem lebhaften Gefühlsausbruch zu begleiten, und dagegen die Umstände, die uns einigermaßen aufklären könnten, entweder ganz auszulassen, oder nur obenhin anzudeuten. Wir können uns nicht helfen, so sehr wir die Wahrheitsliebe des Dichters anerkennen, in dieser Manier ist doch ein entschiedenes Streben nach Effect.

Siebentes Kapitel.

Novellistische Versuche.

II.

Reactionäre Stimmung in der Poesie — Die Reisen — Fürst Pückler — Sealsfield — Hackländer — Phantastische Literatur — Andersen — Rückkehr zur Wirklichkeit — Adelbert Stiffter — Berthold Auerbach — Jeremias Gotthelf.

Werfen wir, um die innere Umwandlung der Poesie zu motiviren, noch einen Blick auf die charakteristische Stimmung der jungdeutschen Literatur. Die Poesie des Contrastes hatte alles Interesse an der Wirklichkeit und alle Fähigkeit der Gestaltung untergraben; sie hatte eine anempfundene Sentimentalität hervorgerufen, die nicht aus dem wirklichen Eindruck der Dinge hervorging, sondern aus dem drückenden Gefühl eines Mangels. Man hatte sich daran gewöhnt, nicht die Gegenstände selbst, sondern nur ihre Beziehungen in's Auge zu fassen, und in der Unendlichkeit der Perspectiven jede Grenze, jede Bestimmtheit aus dem Auge zu verlieren. Man hatte verlernt, zu sehen oder zu erfinden; man dichtete in Aphorismen, man zerbröckelte die Kraft der Gestaltung in einzelne Schmerzenslaute. Es war nicht Freude an den Stoffen, was zur Production anregte; man hielt es vielmehr für ein Zeichen dichterischer Begabung, die wirkliche Welt gering zu schätzen. Es sah beinahe so aus, als ob ein gewisser Grad von Selbstverachtung zum Wesen des Genies gehörte, als ob der Dichter jene Doppelnatur, jene grenzenlose Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit, die er in's Leben hineindichtete, in seiner eignen Seele wiederfinden müsse, als ob er nur durch den Abscheu und die Verachtung seiner

selbst zu jener unermeßlichen Selbstanbetung sich emporheben könnte, die ihn allein das Leben ertragen ließ.

Eine solche Stimmung kann ein von Natur gesundes Volk auf die Dauer nicht ertragen. Wir sehen daher nicht blos in Deutschland, sondern ebenso in England und Frankreich eine allgemeine Reaction gegen dieses zerfahrene Wesen eintreten, die wir mit Freude begrüßen müssen, so wenig sie auch noch mit sich selbst im Reinen ist. In der Unklarheit über ihre eignen Motive schmückt sie sich wohl mit Symbolen, die nur scheinbar ihr Wesen ausdrücken. Sie steckt christliche Feldzeichen aus, sie wirft sich bald in eine bäurische, bald in eine streng aristokratische Umhüllung, aber ihr hervortretender Charakter ist der, daß sie das Volk von dem leeren, gegenstandlosen Cultus der Subjectivität entfernt und ihm wieder Freude an den Gegenständen einflößt.

Wenn man sich seine eigne Gegenwart so verkümmert hat, wie es in der deutschen Literatur geschehen war, so ist es nur ein scheinbarer Umweg, wenn man zunächst in die Ferne greift, in entlegene Welttheile, oder auch in das Gebiet des Wunders und des Märchens, um nur überhaupt Gegenstände zu finden, denen man ein Interesse abgewinnen kann. Als den ersten Schritt zur Wiedergewinnung einer objectiven Welt in der Dichtung begrüßen wir also, so seltsam es scheint, einen Zweig der Salonliteratur, der eine noch viel größere Ausdehnung gewonnen und sich ein noch viel fashionableres Ansehen gegeben hat, als die sociale Novelle: die Reiseliteratur. Wir werden uns wohl noch Alle mit Vergnügen aus unserer Kinderzeit an den guten Eindruck erinnern, den Campe's Bearbeitungen merkwürdiger Reisen auf uns gemacht haben. Allein damals war das Interesse ein stoffliches, während bei der modernen Reiseliteratur die Person und die Empfindung des Reisenden in den Vordergrund tritt. Eigentlich haben uns auch hier die Engländer und Franzosen vorgearbeitet: der Childe Harold und die Pilgerfahrten Chateaubriand's und Lamartine's nach dem gelobten Lande regten zuerst in unserer guten Gesellschaft den Ton an. Seit der Zeit finden wir in den Gesammtwerken fast jedes irgend bekannten Schriftstellers mehrere Bände Reisebeschreibungen, in denen Alles an Ideen, Empfindungen und Reflexionen aufgespeichert wird, was bei dem besten Willen in einem Roman nicht verwerthet werden konnte. Durch die Vermehrung der Communicationsmittel ist jetzt die Leichtigkeit des Reisens in's Unendliche ausdedehnt. Paris,

London, Rom werden nur noch als erste Stationen betrachtet, und wer nicht wenigstens im Orient gewesen ist, darf in der guten Gesellschaft nicht mehr mitreden. Diese Sucht, wenn sie nicht einem bestimmten gelehrten oder künstlerischen Zwecke entspringt, ist auch ein Symptom von dem Dilettantismus unserer Zeit. Man will leicht, rasch und lebhaft angeregt sein, um flüchtig und energisch zu genießen, ohne sich in dauernde Verhältnisse zu vertiefen. Wie weit sind diese modernen Zugvögel von der Innigkeit und Hingebung entfernt, mit der Goethe in Italien die Natur und das Alterthum studirte! Sie bringen meistens die Hauptsache ihrer Reise bereits in Reminiscenzen mit, denen dann durch die eigne Anschauung etwas mehr Farbe und Schattirung gegeben wird. Ihr Zweck ist weniger eine unmittelbare Freude an den Gegenständen, als eine Flucht vor der Langenweile. Das ist der Eindruck, den die Reiseliteratur auf uns macht, wenn wir sie im Großen und Ganzen betrachten; im Einzelnen hat sie uns manches Schöne und Beachtenswerthe gegeben. In der ersten Reihe dieser Literatur steht **Fürst Pückler**. Ueber den Ueberdruß, den uns zuletzt seine ewig wiederholten Reiseversuche gemacht haben, vergessen wir gewöhnlich, daß sein erstes Werk, „die Briefe eines Verstorbenen" (1830) wirklich ein sehr gutes Buch war. Es hat uns zuerst eine Seite des englischen Lebens aufgeschlossen, mit der wir heutzutage freilich fast ebenso vertraut sind, wie die Engländer selbst, die uns aber damals noch fremd war: das sociale Leben der Aristokratie. Die „Briefe eines Verstorbenen" haben zunächst durch den guten Stoff, der dem vornehmen Reisenden zugänglich war, dann aber auch durch die Feinheit der Beobachtung und durch den ganz eigenthümlichen Esprit einen bedeutenden Einfluß auf unsere Literatur ausgeübt. Sie haben im Verein mit Heine jenen ungenirten weltmännischen Ton angeregt, der als eine Erholung von unserer gewöhnlichen Schulsprache nur wünschenswerth sein konnte, der aber auch sehr bald in Manier verfallen ist. In frühern Zeiten bemühte man sich, so schwärmerisch, begeistert und idealistisch als möglich zu sein; heutzutage möchte sich jeder Schriftsteller als ein vornehmer Mann geberden, etwas blasirt, kühl und höflich, ohne Illusionen und ohne Vorurtheile, aber an gute Kleidung und gutes Essen gewöhnt. Auf den großen Einfluß, den Pelham in dieser Richtung ausübte, haben wir schon hingedeutet. Die Schriften des Fürsten Pückler haben ihn wesentlich gefördert. Wir müssen offen gestehen, daß uns die

alte naive Empfindsamkeit eigentlich besser gefällt, als dieser herablassende Dilettantismus des Lebens, der doch zuletzt nur ein Symptom geistiger Armuth ist. Ebenso aufrichtig müssen wir gestehen, daß die schriftstellerische Persönlichkeit des Fürsten einen nicht gerade angenehmen Eindruck auf uns macht. Wir können auch aus seinen spätern Schriften, die viel schwächer sind, noch immer viel lernen, denn er hat mehr Gelegenheit gehabt, ungewöhnliche Dinge zu sehen, als ein Anderer; er hat ein gutes Auge und im Grunde einen sehr gesunden Menschenverstand. Aber vergleichen wir z. B. den Ernst, mit dem die englischen Reisebeschreiber an ihren Gegenstand gehen, den Eifer und die Gründlichkeit, mit der sie selbst ihre Vergnügungen und Zerstreuungen betreiben, mit der etwas gezierten Nachlässigkeit des Fürsten, in der er die ernsthaftesten Dinge bespricht, mit jenem raillirenden Ton, der immer nur das geheime Bewußtsein einer unvollkommenen Beherrschung des Stoffes ausdrückt, so können wir nicht zweifelhaft darüber sein, wem wir den Vorzug geben. Aus Fürst Pückler haben wir ebenso wie aus Heine gelernt, auszusprechen, was uns gerade einfällt und wie es uns einfällt; zufrieden, wenn wir nur einige an sich gute Bemerkungen gemacht haben, kümmern wir uns nicht viel darum, ob wir die Hauptsache treffen.

Der Styl des Fürsten hat auf unsere Literatur nicht vortheilhaft eingewirkt. Er ist in vielen Sprachen zu Hause und hat mit feinem ästhetischem Sinn überall den Schaum abgeschöpft; aber er hat dadurch jene Einheit des Styls und des Gedankens zerstört, die doch mehr werth ist, als der Schimmer eines bunten, unfertigen Denkens. Freilich läßt sich Manches in einer fremden Sprache weit angemessener ausdrücken, als in der unsrigen, aber damit hört es eben auf, unser eignes Denken und Empfinden zu sein.

Wir lassen uns nicht weiter auf die Reiseliteratur ein und gehen auf ein gemischtes Genre über, welches die beiden Interessen zu vereinigen strebt.

Charles Sealsfield ist auch insofern eine ganz merkwürdige Erscheinung in unserer Literatur, als noch Niemand weiß, wer er eigentlich ist. Daß ein Mann dieses Namens, der sich als Verfasser jener Werke legitimirt hat, in der Schweiz lebt, ist wohl bekannt; aber seine Lebensverhältnisse sind ganz im Dunkel geblieben. Für uns steht Eins unumstößlich fest, daß er ein Deutscher ist, trotz seiner Anglicismen, die er entweder während seines längern Aufent-

halts in Amerika angenommen hat, oder die vielleicht auch eine gewisse Koketterie sind, wie das ja bei uns häufig genug vorkommt. Die Art und Weise seiner Charakterbildung, die Wendungen in seinem Styl, die nicht aus einer Manier, sondern aus dem innern Geist der Sprache, des Denkens und Empfindens hervorgehen, sind durchaus deutsch, und vorzugsweise deutsch ist der beständige Spott über das deutsche Wesen, den er anbringt, wo es irgend möglich ist.

Schon der Stoff war wesentlich für Deutsche berechnet; auch Cooper war seiner Zeit in Deutschland wenigstens ebenso populär, als in seinem Vaterland. Es gehört das verkümmerte Wesen unserer Verhältnisse dazu, jene Sehnsucht nach Urwäldern, nach Indianern und andern Naturproducten zu erzeugen. Ein Volk mit einer reichen Geschichte und einem im Ganzen gesunden gesellschaftlichen Leben läßt diesen träumerischen Gelüsten der Phantasie nur nebenbei Spielraum; es vertieft sich lieber mit Walter Scott in die Ruinen seiner großen Vorzeit, oder mit Dickens in das geschäftig bunte Treiben seines Markts, als daß es mit dem letzten Mohicaner für das freie Jagdrecht am Mississippi schwärmen sollte. Unser Interesse an Nordamerika hat immer noch einen romantischen Anstrich, auch unsere Auswanderungen. Das dunkle Gefühl von der Krankhaftigkeit unserer eignen Zustände, nicht ein bestimmtes Bewußtsein über das, was wir eigentlich suchen, treibt uns über den Ocean. In unserm Interesse für Amerika vermischte sich die Vorliebe für den Naturwuchs der Ureinwohner mit der Begeisterung für die Vorkämpfer des amerikanischen Freiheitskrieges, mit welchem die allgemeine Bewegung Europa's begann. Zuerst ließen wir uns durch Chateaubriand die Wilden zurecht machen, dann folgte seit 1821 die Reihe der Cooper'schen Romane, in denen bei aller Naturkraft doch viel Einbildung liegt. Durch Cooper sind uns die Indianer so geläufig und vertraut geworden, daß wir Darstellungen, wie z. B. die von Catlin, gar nicht begreifen; und doch liegt eigentlich im Stoff der Unterschied nicht. Cooper schildert das Costüm und die Gebräuche seiner Indianer wild und abenteuerlich genug: sie tätowiren sich, sie rasen in wilden Kriegstänzen, sie foltern und quälen einander; und doch, wenn wir die Bilder in Catlin ansehen, erkennen wir unsere alten Freunde nicht wieder. Das kommt daher: Cooper giebt uns seine Indianer als Ideale, nicht blos in dem Sinn, daß ihre sinnliche Naturkraft den verwöhnten Culturmenschen

imponirt, vielmehr erscheint ihr Denken zwar weniger entwickelt, aber reiner und edler, als das der Europäer. Seine Lieblingshelden haben eine auffallende Familienähnlichkeit mit unsern Rinaldini, den edelgesinnten Räubern. — Sealsfield hat sogleich in seinem ersten Roman: „der Legitime und der Republikaner" (1833) insofern einen glücklichen Griff gethan, als er in seinen Indianern die geistige Beschränktheit, die Unfähigkeit sich in fernliegende sittliche Bestimmungen zu finden und die daraus entspringende Verblendung in allen Verwickelungen, über welche ihnen die Tradition des Stammes keinen Codex giebt, darstellt. Bei Cooper lassen wir uns von dem sinnlichen Reiz der Erzählung hinreißen und denken nicht an den realen Inhalt seiner Charaktere. Sehen wir genauer zu, so haben wir in ihnen nur interessant costümirte Figuren, zu deren innern Motiven uns der Schlüssel fehlt. In Sealsfield's Figuren ist unstreitig ein viel größerer Realismus; aber dieser zeigt sich eigentlich nur in den Detailschilderungen, in der Composition ist er incorrect, es fehlt ihm die Ruhe und Stetigkeit, bei einem gegebenen Motiv zu verweilen und es nach allen Seiten hin genau zu erschöpfen. In einzelnen Scenen, die die Phantasie und den Verstand anregen, sind seine Charaktere mit wunderbarer Kraft ausgeführt; aber wenn sie in das eigentlich dramatische Leben übergehen, so ist der Dichter zu unstät und zu unruhig, um uns ein klares und begreifliches Bild zu geben. Schon Cooper hat in der Schilderung von gefährlichen Wegen, von fieberhaften, durch die Flucht und beständige Gefahr beschleunigten Märschen eine große Virtuosität entwickelt; aber er geht nie in eigentliches Raffinement über, er verliert nie die Besinnung, und man ist stets im Stande, sich zu orientiren. Sealsfield dagegen geräth bei der Darstellung der verwirrten, phantastischen, wilden Scenen selbst in eine Art von Trunkenheit, er stürmt mit seinen fieberhaften Bildern auf unsere Phantasie ein, er giebt sich nicht mehr die Mühe, uns deutlich zu werden; wir müssen uns selber in den Zustand der Trunkenheit versetzen, um ihm zu folgen. Es liegt in dieser hochgetriebenen Spannung ein großer Reiz, aber kein ganz gesunder. Seine Naturschilderungen sind bei seiner übersprudelnden Phantasie ebenso häufig grandios wie fratzenhaft, und so sind auch seine psychologischen Motive zuweilen sehr fein, aber ebenso oft unverständlich, und seine Erzählung selbst öfters so sprunghaft und verworren, daß wir uns nicht orientiren können.

Wenn wir auf die einzelnen Werke eingehen, so geben wir unbedingt der Reihe von Erzählungen den Vorzug, die unter dem allgemeinen Titel: „Lebensbilder aus beiden Hemisphären" uns die Zustände von Louisiana versinnlichen. — Ein eigentlicher Zusammenhang ist nicht darin, die Begebenheiten sind lose aneinander gefädelt; aber alles Einzelne ist mit so sinnlicher Klarheit und mit so heitern Farben ausgemalt, daß wir uns mit demselben Behagen darin vertiefen, wie in Dickens' Schriften. Die Schilderung des Gegensatzes zwischen den englischen und französischen Einwanderern zeugt von einer ganz ungewöhnlichen Schärfe der Beobachtung. Eine Erfindung wie die des wilden Ralph Doughby ist den besten Charakterbildern der Poesie beizugesellen. Der bedeutendste Charakter ist aber Nathan der Squatterregulator. Wenn man ihn mit dem Cooper'schen „Falkenauge" vergleicht, so gehört er eigentlich einer solidern Classe an. Er hat eine feste Ansiedlung, Weib und Kind, und ist der Vorsteher einer Art von Gemeinde, während Falkenauge ein so wildromantisches Leben führt, daß man kaum noch hoffen sollte, Spuren europäischer Civilisation an ihm wahrzunehmen. Und dennoch tritt uns Nathan als eine fremdartige, imponirende, und doch wieder plastisch verständliche und durch Humor versöhnte Erscheinung gegenüber. Er hat Anschauungen, Empfindungen und Ideen, die von den unsrigen himmelweit abweichen; keine Spur von europäischer Gemüthlichkeit, sondern jenes knöcherne, hart egoistische Wesen, wie es dem Hinterwäldler ziemt, während Falkenauge gerade so denkt und empfindet, wie wir, einen unerschöpflichen Fonds von Gemüthlichkeit und Wohlwollen in sich trägt, die Gesetze der Tugend und der Sittlichkeit auf das Strengste befolgt und nur in seinem Costüm uns fremd vorkommt. Sealsfield hat seinen Helden dadurch idealisirt, daß er die seinen Voraussetzungen entsprechenden Eigenthümlichkeiten auf die Spitze treibt und in innere Uebereinstimmung bringt. Cooper idealisirt anders. Er verleiht seinem Helden neben den Eigenschaften, die seiner Stellung im Leben zukommen, und die mehr materieller als geistiger Natur sind, auch noch die Vorzüge der allgemein menschlichen Bildung. So geschieht es, daß wir bei ihm nur auf das äußere Thun und Treiben unsere Aufmerksamkeit richten, daß wir über den innern Zusammenhang seiner Gedanken und Neigungen nicht reflectiren. Sobald wir Zeit haben, nachzudenken, hört die Illusion auf, und wir sehen das Gemachte. Dagegen sind wir bei Nathan augenblicklich genöthigt, ihn

uns als Totalität vorzustellen, und je fremdartiger uns sein erstes Auftreten ist, desto genauer verstehen wir ihn im weitern Verlauf, desto befreundeter wird uns sein ganzes Denken und Empfinden.

Von dem heitern und plastischen Leben, das in dieser ganzen Novelle herrscht, scheiden sich nur einzelne übertriebene Schilderungen ab. Dahin rechnen wir z. B. den Besuch im Mulattenhause, der zwar mit den glänzendsten Farben ausgeführt ist, dem wir aber doch nicht mehr folgen können, weil er sich zu sehr in die Mysterien der Sinnlichkeit verliert. In der fieberhaft gesteigerten Schärfe, mit der er den Bewegungen der Physiognomie, dem Pulsiren des Bluts, dem Zucken der Nerven folgt, hat Sealsfield eine große Aehnlichkeit mit Balzac, obgleich seine Anlage viel gesunder ist.

Die politischen Reflexionen, die in diese Romann verwebt sind, nicht blos äußerlich, sondern durch organische Ineinanderbildung, sind zwar nicht von der Art, uns überall zu überzeugen, sie enthalten vielmehr eine große Zahl von Vorurtheilen und nur halb bewiesenen Behauptungen, aber sie sind durchaus originell und geben uns Gelegenheit, die Verhältnisse, um die es sich handelt, nicht blos mit dem Verstande, sondern auch mit den Augen zu prüfen. So können wir z. B. nicht sagen, daß uns seine Vertheidigung der Negerslaverei durchaus einleuchtete; allein wir haben durch sie eine unendlich concretere Anschauung von der Natur der Sache gewonnen, als durch statistische Raisonnements, denen die individuelle Lebendigkeit fehlt. Es ist in Sealsfield's Wesen eine seltsame Mischung von demokratischer und aristokratischer Gesinnung; er gehört im Princip zu den Whigs, und die Auflösung des organisch gegliederten Volks in pöbelhaft sich bewegende Massen ist ihm zuwider; aber seine Neigungen gehen nicht ganz auf der Seite seiner politischen Ueberzeugung. Er hat eine große Freude an den unternehmenden Führern der Demokratie, die dreist und verwegen in's Leben eingreifen, ohne sich viel um sittliche Bedenken zu kümmern, und eine gründliche Verachtung gegen die Geldaristokratie, die eine Hauptstütze seiner Partei ist. Nur in seiner Vorliebe für den Landadel — wenn man die alteingesessenen Familien der Colonien so bezeichnen darf — geht seine Neigung mit seinem Princip Hand in Hand.

Die „Lebensbilder" sind nicht vollendet; sie brechen in der Mitte ab und lassen manche Fragen und unklare Verhältnisse ungelöst. Bei einem zweiten Werk, den „deutschamerikanischen Wahlverwandtschaften", wird dieser Uebelstand empfindlicher, da die Anlage

novellistisch ist. Eine Liebesgeschichte in der Mitte abzubrechen, ist unerlaubt. Ueberhaupt steht dieser Roman bei weitem dem vorigen nach. Von den Scenen in Deutschland, die ganz schwach sind, wollen wir gar nicht reden. Aber auch in den Schilderungen der New-Yorker Geldaristokratie ist etwas Geziertes und Gezwungenes, das uns verletzt. Die elfengleichen jungen Damen aus der feinen Gesellschaft erinnern ziemlich stark an die Mulatten aus den „Lebensbildern." Es ist zu viel Quecksilber in ihnen und zu wenig Fleisch und Blut. Dabei sind viele einzelne Umstände und gerade bei den Hauptpersonen, so undeutlich erzählt, daß wir uns in die Motive ihres Verhaltens nicht finden können. —

Das „Cajütenbuch" hat einen sehr schönen Anfang. Die Geschichte der amerikanischen Ansiedelungen in Texas und der Unabhängigkeitskrieg gegen Mexico ist mit großer Anschaulichkeit entwickelt; die seltsamsten und unerhörtesten Scenen werden so plastisch geschildert, daß wir daran glauben. Das Glänzendste in Beziehung auf den sinnlichen Eindruck ist der verzweifelte Ritt des jungen Obersten durch die Prairie; aber der Schluß fällt sehr dagegen ab, wir werden plötzlich in eine ziemlich unbedeutende, empfindsame Liebesgeschichte eingeführt, und der Ausgang wird ganz willkürlich zurecht gemacht.

Die beiden Romane, die Mexico zum Gegenstand haben, der „Virey" und „Süden und Norden", gehören zu den abenteuerlichsten Schöpfungen der Poesie. Sein Virtuosenthum hat hier der Dichter noch viel glänzender entwickelt, als in irgend einem seiner andern Werke. Aber er ist auch der Sclave dieses Virtuosenthums geworden. Die Macht seiner Schilderungen reißt ihn fort, er weiß sie nicht zu meistern. Im „Virey" treten uns einzelne Bilder mit einer fast erschreckenden, blendenden Klarheit vor die Seele, dafür bleiben andere Partien ganz im Dunkeln, und bei einer großen Zahl von Personen sind wir nicht im Stande, zu errathen, wen wir eigentlich vor uns haben. Viele Widersprüche können wir uns nur daraus erklären, daß der Dichter vergißt, was er vorher erzählt hat. Der Gegensatz zwischen einem unnatürlichen, zugleich grausamen, verschlagenen Despotismus, einer zähen, aber furchtsamen und von verschiedenartigen Interessen bestimmten Aristokratie und einem in wildester Auflösung und Fäulniß begriffenen Volk ist sehr fein ersonnen, aber es fehlt dem Dichter die Ruhe und Stetigkeit, uns dies Verhältniß nach allen Seiten hin so genau abzu-

grenzen, daß wir ein anschauliches Gesammtbild empfangen. In den meisten Scenen kommt es uns so vor, als lägen wir in Fieberphantasien, und der Gegensatz gegen die wüsten Verirrungen der Extreme, die macchiavellistische Staatsphilosophie eines Aristokraten, der die Verhältnisse mit klarer Besonnenheit überschaut, um sie alle zu seinen Zwecken auszubeuten, ist wieder zu nüchtern, als daß sie uns einen Halt geben könnte. — Ein ähnliches Verhältniß findet in „Süden und Norden" statt, das übrigens viel später geschrieben ist. Die Virtuosität, mit der die Erscheinungen dieses tropischen Klimas dargestellt sind, ist ganz erstaunlich; wir befinden uns in einem beständigen Zustand der Trunkenheit, gerade wie die Personen, die uns vorgeführt werden, aber diese Trunkenheit reicht nur während der Lectüre aus, sobald wir fertig sind, empfinden wir einen sehr starken Widerwillen, namentlich da der Schluß ganz willkürlich, unverständlich und absurd ist. Aber selbst in der sinnlichen Färbung fehlt jene Bestimmtheit und Correctheit, die auch bei leidenschaftlich erregten Stimmungen vorhanden sein muß, wenn die richtige Wirkung hervorgebracht werden soll. Das äußerliche Motiv der ersten Hälfte des Romans besteht darin, daß eine Gesellschaft amerikanischer Reisender in den Gebirgen von Mexico in der Irre herumgeführt werden und immer wieder auf denselben Ort zurückkommen, von dem sie ausgegangen waren. Den Wechsel in den sinnlichen Eindrücken, die Ueberraschungen u. s. w. schildert der Dichter sehr gut, aber es fehlt der feste Kern in der Landschaft und Situation, ohne welchen sich diese ruhelosen Bewegungen in leeres Traum- und Schattenwesen auflösen. Wenn man seiner Phantasie freien Spielraum lassen will, so muß man damit zugleich ein sehr festes, sicheres, plastisches Gedächtniß verbinden, wie wir es bei keinem Dichter in höherem Grade antreffen, als bei W. Scott; denn wenn unsere Einbildung an der festen Natur der Dinge keinen Widerstand findet, so wird es ihr allerdings leicht, Wunder zu thun. Dazu kommt hier noch die tropische Hitze des Bluts, die zuletzt auch die besonnensten und nüchternsten Menschen auf eine Weise ergreift, daß sie den Kern ihres Charakters einbüßen, und daß wir nicht mehr wissen, an wen wir uns halten sollen, um dem unerträglichsten Schwindel zu entgehen. — Und dabei ist doch in diesem wüsten und verworrenen Buch eine reiche Fülle von Poesie verschwendet; ja, wir könnten sagen, der größere Theil der einzelnen Scenen, wenn man sie eben einzeln betrachtet, übt eine bezaubernde

Wirkung aus, und wenigstens eine Idee ist festgehalten und mit edler Wärme vertreten, der Haß gegen das entnervende Pfaffenregiment, das den Kern aller menschlichen Würde, aller Bildungsfähigkeit und aller sittlichen Einrichtungen aufhebt, die Autonomie des Verstandes und des Gewissens. — —

Dieses Talent, die reale Welt in bestimmten und anziehenden Umrissen wiederzugeben, welches unsere Schriftsteller zuerst in's Ausland trieb, wandte sich dann auch heimischen Stoffen zu. Darstellungen wie „das Soldatenleben im Kriege" und „das Soldatenleben im Frieden" von Hackländer sind wahre Perlen in unserer schönen Literatur. In dem klaren, sichern Blick und in der lebendigen Farbe, mit der er umzugehen weiß, möchten wir Hackländer unter unsern Belletristen obenan stellen; denn auch seine Schilderungen aus dem bürgerlichen Leben sind in Beziehung auf ihren Realismus vortrefflich. Leider ist er zu nachlässig und hat zu wenig künstlerisches Gefühl. Sobald er über einzelne Genrebilder hinausgeht, wird seine Composition schwach, und wenn sich das schon in seinen Romanen zeigt, so gilt das noch mehr von seinen dramatischen Versuchen. Uebrigens bricht sich dieses Talent der Darstellung bei unsern Schriftstellern immer mehr Bahn, seitdem wir uns daran gewöhnt haben, unsere Aufmerksamkeit auf concrete Gegenstände zu richten. Die Zeitungen selbst sehen sich mehr und mehr veranlaßt, in ihren Bildern aus dem Volksleben und selbst in ihren politischen Deductionen jene lebendige und ausführliche Darstellung anzuwenden, die zunächst Sachkenntniß voraussetzt. Leider gelingt es noch immer sehr selten, sich ganz von dem jungdeutschen Feuilletonstyl loszumachen, der im Wesentlichen darauf ausgeht, dem Witz die Functionen der Phantasie und des Verstandes zu übertragen; allein es ist doch ein ganz ungemeiner Fortschritt nicht zu verkennen, wenn wir das jetzige Feuilleton mit demjenigen vergleichen, das vor etwa zehn Jahren üblich war.

Da nun aber dieser neugewonnene Realismus des Styls sich nicht sogleich den Kunstwerken anbequemen wollte, war es natürlich, daß die Poesie sich zunächst in die phantastische Welt warf, um an ihr eine Natur zu finden, an der man wieder Freude haben könne, und daß sie sich bei der Unfähigkeit, etwas Großes und Ganzes mit lebendiger Energie zu umfassen, in das Detail, in das Klein-

leben der Natur und der Menschen vertiefte. Diese Freude am Detail, dieses sinnige und geistvolle Auge für das Kleinleben der Natur und der Seele ist es, was Andersen eine berechtigte und werthvolle Stellung in der Entwickelung dee neuern Literatur giebt. In der Regel finden Dichter, deren Virtuosität in's Kleine geht, bei einer fremden Nation schwer Eingang, weil in ihrem Detail eine Menge von Beziehungen vorkommen müssen, die dem Fremden nicht verständlich sind. Andersen aber hat in Deutschland so viel Wohlwollen gefunden, daß er hier fast ebenso zu Hause ist, wie in seinem Vaterland Dänemark. Seine Poesie kam gerade zur rechten Zeit für Deutschland, um zu zeigen, daß man noch Freude an den Gegenständen haben könne. Seine Märchen sind mit Recht in alle Kreise des Volks eingedrungen. Ihre humoristisch-phantastische Färbung ist ganz frei von aller Geziertheit, und nur sehr selten wird der Dichter sentimental, die Einfälle sind überall ebenso zierlich als überraschend; seine zahlreichen, bunt ausgeführten Figuren haben ebensowenig von dem bittern Ernst des wirklichen Lebens, als von dem farblosen Idealismus eines aus Modejournalen copirten Märchenbildes. Allerliebst ist es, wie der Dichter mit dem Pantheismus einer gemüthvollen Kinderseele die ganze Welt humanisirt, von der Sonne und den Planeten bis herab zu einem Pantoffel und einer schmutzigen Gaslaterne. Es ist nicht die bequeme Manier, einem beliebigen belebten oder unbelebten Gegenstand Worte in den Mund zu legen und wohl oder übel einen Dialog zwischen vernunftlosen Wesen hervorzuspinnen; wir werden ernstlich in die Seele der Tische, Stühle, Violinen, Elfen, Kobolde versetzt; wir fühlen des Dichters psychologischen Blick bis in die alte abgebrochene Stopfnadel hinein; wir empfinden lebhaft, wenn dieser Kater, dieser Contrebaß, dieses Immergrün Gedanken hätte, so müßten sie so und nicht anders denken. Selbst dem alten Peter Schlemihl und seinem verloren gegangenen Schatten weiß Andersen eine neue humoristische Seite abzugewinnen. Andersen ist eine ächte Dichternatur, welche die verkehrte Welt der Romantik mit Anmuth und Grazie zu einem harmonischen Bilde umschafft. Ebenso ansprechend ist das sinnige Stillleben der Natur aufgefaßt: der Tannenbaum, der in seiner Kindheit sich ärgert, wenn die Hasen über ihn hinwegspringen, bis er endlich abgehauen und nach kurzem, unbequemen Glanz am Weihnachtsabend in die Polterkammer geworfen wird, wo er ein paar ehrlichen Mäusen Geschichten erzählt, und end-

lich den Tod in den Flammen findet; das Fliedermütterchen, das dem alten Ehepaar die Sagen aus der Laube in die Ohren flüstert und sich kochen läß, um als Thee dem Knaben, der den Schnupfen hat, Träume von einer bunten, lustigen Zukunft einzuathmen; die Schneekönigin, die im Fensterfrost die phantastische Herrlichkeit ihres Zauberschlosses am Nordpol abspiegelt; der Erlenhügel, auf dem die Kobolde aus allen Gegenden und Sagen zusammenkommen, um sich an ihren gegenseitigen Sprüngen zu belustigen. Unter den Thieren liebt der gemüthliche Dichter vor allen die Störche. Sie haben etwas Heimisches, sie sind die Schutzgeister eines friedlichen Herdes, und doch bringen sie wunderbare Sagen aus dem südlich schönen Lande ihrer dichterischen Heimath, freundlich grüßend auf jeder neuen Wanderung in das vertraute Strohdach herüber. Ueberall sind wir in einer lieblichen Traumwelt, nicht in jenen hastigen Seelenbewegungen, die aus einem Ueberquellen des heißen Bluts entspringen, sondern in den leichten Morgenträumen, die wie auf einem bunt wechselnden Abendgewölk neckisch an unserm innern Gesicht vorübergleiten, und in denen wir mitunter einen glücklichen Blick in die Natur der Dinge thun, den Abglanz einer wahren Anschauung, die in dem Gewühl des Tageslebens unbeachtet an uns vorüberging. — Vortrefflich ist auch sein Bilderbuch ohne Bilder. Der Mond erzählt, was er auf seinen Wanderungen sieht; ein Ganzes kann er nicht geben, denn er sieht nur die Nachtseite der Natur, aber die einzelnen bunten Gestalten krystallisiren sich zu einem reizenden Farbenspiel. Er folgt dem gazellenäugigen Hindumädchen in das Dickicht an dem Ufer des Ganges, wenn sie für ihren Geliebten betet; er belauscht das Kind, wie es sich in den Hühnerhof schleicht, um der Henne ein eingebildetes Unrecht abzubitten; er schaut in die grönländische Sommernacht, wie sie einen Todten unter die ewigen Eisberge versenken, und wie die Robben um ihn spielen; er verklärt mit seinem sinnigen Strahl eine junge schöne Sängerin, die in der Stadt der Todten auf den Trümmern des Amphitheaters die modernen italienischen Coloraturen vor einer lustigen Reisegesellschaft erschallen läßt, hinter ihr der dunkle Vesuv mit seiner schlank aufsteigenden Feuerlilie, und er blickt mit trübem Mitgefühl auf die arme Tochter der Schande, die noch in ihrer Agonie gezwungen ist, sich mit geschminkten Wangen und bekränztem Haar nächtlich vor das erleuchtete Fenster zu setzen.

Freilich ist die vorherrschende Stimmung dieses Dichters, die Gemüthlichkeit, die mit den Gegenständen spielt und sich von den Eindrücken nur anhauchen läßt, ohne sie tiefer in sich aufzunehmen, noch nicht das rechte Heilmittel für jene Blasirtheit, deren letzter Grund der Mangel an sittlichem Ernst ist. In jener anmuthigen Märchenwelt liegt vielmehr schon der Keim zu einer neuen Unnatur. Das wirkliche Ideal des Lebens und der Poesie liegt doch nicht in Gras und Kräutern, nicht in Ruinen und Steinbrüchen, nicht in träumerischen Wolkenzügen und luftigen Elfengestalten, sondern in der Menschenwelt mit dem ganzen Ernst ihrer sittlichen Verhältnisse. —

Etwas von dieser Unnatur finden wir auch in dem deutschen Dichter, der mit Andersen am meisten verwandt ist, in Adelbert Stiffter. In der Vorrede zu den „bunten Steinen" spricht er sich sehr schön darüber aus, daß man sowohl in der Betrachtung der Natur, als in der Auffassung der geschichtlichen Welt einen ganz willkürlichen Unterschied zwischen groß und klein macht, daß in dem unscheinbaren Wachsen eines Grashalms sich ebenso mächtig die schöpferische Kraft der Natur entwickelt, als in einem furchtbaren Gewitter, daß die anspruchslosen Motive einer stillen Seele ebenso den Proceß des Geistes veranschaulichen, als der große Entschluß einer heldenhaften Natur, daß, wenn wir diese Erscheinungen in das auflösen, was doch für den Geist allein das Bleibende ist, in ihr Gesetz, die eine Erscheinung für uns so fruchtbar sein muß wie die andere. Er macht darauf aufmerksam, daß für den Unkundigen die Beobachtungen von den Abweichungen der Magnetnadel, die an vielen Orten zu gleicher Zeit stattfinden, auch einen sehr kleinlichen Eindruck machen würden, während doch dieser heimlich wirkende Fleiß allein im Stande ist, die großen Siege zu vermitteln, die der menschliche Geist über die Natur davongetragen hat. Das ist sehr schön empfunden, und es ist vollkommen richtig, daß man es bei der Wissenschaft gerade am lebhaftesten verfolgen kann, wie aus dem anscheinend Kleinen das Große hervorgeht; aber der Dichter übersieht dabei doch einen Umstand. Der Eindruck des Großen und Bedeutenden wird zwar durch diese kleinen, anscheinend unbedeutenden Unternehmungen vermittelt und knüpft sich an dieselben, aber er geht keineswegs darin auf, er ist vielmehr aus der Einsicht in das großartige Zusammenwirken hergeleitet, welches aus einem tiefen Gedanken entspringt und eine

große und hingebende Aufopferung nach allen Seiten hin erheischt, er ist also an sich schon etwas Großes und Bedeutendes; und nun hat gerade die Kunst die Aufgabe, diesen Eindruck des Großen und Bedeutenden, den der gewöhnliche Mensch durch Einzelstudien sich mühsam erwerben muß, in einem Bilde zu concentriren und dadurch zur Unmittelbarkeit zu erheben. Die Kunst kann also nicht darauf ausgehen, uns Studien zu geben, wie sie der denkende und feinfühlende Mensch selber macht, sondern sie hat die Aufgabe, uns dieser Studien anscheinend zu überheben, und uns das als wirklich daseiend darzustellen, dessen Existenz wir uns im gewöhnlichen Leben nur durch Schlüsse und Reflexionen vermitteln. — Aus der falschen Vorstellung, daß alle Erscheinungen im Gebiete der Natur und Geschichte gleich wichtig sind, geht die Neigung hervor, auch in dem Kunstwerk Alles mit gleicher Wichtigkeit und einem gewissen tragischen Ton zu behandeln. Stiffter erzählt mit derselben Würde und Feierlichkeit, wie ein Großvater seinem Enkel die beschmutzten Höschen auszieht, wie er große Naturerscheinungen darstellt. „Wichtig" und „unwichtig", „bedeutend" und „unbedeutend" sind Relativbegriffe; sie drücken die Beziehung eines Gegenstandes zu einem andern Gegenstand, den man hauptsächlich vor Augen hat, aus. Nun läßt uns aber der Dichter im Unklaren, was sein Gegenstand ist. In der ersten Erzählung aus den „bunten Steinen" z. B. betrachtet er einen Stein. Er erinnert sich, als Kind häufig auf diesem Stein gesessen zu haben, und dabei fällt ihm ein, daß öfters ein Mann vorüber gefahren sei, der Wagenschmiere feil geboten. Diese Wagenschmiere wird mit einer Andacht behandelt, wie etwa das Verhältniß Romeo's zu Julie im Shakespeare. Einmal hat ihm der Mann die nackten Füßchen mit Wagenschmiere bestrichen, er ist nach Hause gekommen, hat den Fußboden beschmutzt und ist dafür von seiner Mutter mit Ruthen gestrichen worden. Um ihn zu trösten, hat ihm sein Großvater die Füße gewaschen und ist mit ihm spazieren gegangen. Auf diesem Spaziergang hat er ihn auf das stille Leben der Wälder aufmerksam gemacht, auf die Vögel, das Wild, die Kohlenbrenner, Jäger u. s. w., er hat ihm die Thätigkeit verschiedener Handwerke anschaulich gemacht, ihm verschiedene Märchen erzählt, unter anderen die Geschichte von einer großen Pest, die vor langen Jahren das Land verwüstete, und ist dann mit ihm nach Hause gegangen. Punctum. — Diese Composition ist doch etwas Unerlaubtes. Auch zu einem Genrebild gehört Ein-

heit der Stimmung und wenigstens ein gewisser geschichtlicher Faden; wenn man sich damit begnügt, verschiedene Stimmungen, Empfindungen, Anschauungen, Vorstellungen lose aneinander zu fädeln, so wird nicht einmal ein Genrebild daraus.

Vielleicht aus unbewußter Reaction gegen die modernen Propheten, die ihre innere Hoheit durch Großsprecherei zu verdecken suchen, bleibt der Dichter lediglich im Detail, er macht nicht einmal den Versuch, eine zusammenhängende, verständliche Geschichte zu erzählen, oder eine bestimmte Gestalt, einen bestimmten Charakter in deutlichen Umrissen zu zeichnen. Es schwebt ihm vielleicht so etwas in der Phantasie vor, aber da er uns immer nur einzelne Seiten zeigt, so können wir uns dieses Bild nicht ergänzen, für uns bleibt alles Charade und Räthsel.

Aber eine poetische Natur ist Stiffter bei alledem. Er hat ein wunderbar seltenes Auge für die kleinen Züge im Leben der Pflanzen, Steine, Thiere, und auch das stille Walten des Gemüths bleibt ihm nicht fremd; er hört im buchstäblichsten Sinne das Gras wachsen. Das ist eine schöne Seite unsrer neuern Literatur, die uns eine Zukunft verspricht. Jene Andacht und Frömmigkeit, die Stiffter in seinen poetischen Darstellungen von den stillen Mysterien der Natur mitbringt, breitet sich immer mehr und mehr über die gesammte populäre Literatur aus, die sich mit Naturgegenständen beschäftigt. Früher war die Naturlehre egoistisch, sie lobte zwar die Werke des Schöpfers, aber nur insofern sie den Zwecken des Menschen dienten, und war unermüdlich geschäftig, an allen Gegenständen die Brauchbarkeit aufzuspüren; später wurde durch die Abstractionen der mystischen Naturphilosophie das wirkliche Leben der Natur ganz in Schatten gestellt. Jetzt aber hat uns die Wissenschaft darüber aufgeklärt, wie in jedem Naturgegenstande ein eigenes Leben waltet. Die Welt hat sich mit Individualitäten angefüllt, deren jede ihr eigenes Recht in sich trägt. Selbst die Berge und Steine sind für uns nicht mehr todte Gegenstände; wir belauschen sie in ihrem stillen Wachsthum, wir vertiefen uns in ihren Organismus, wir entdecken auch in ihnen eine Geschichte, also ein wirkliches Leben. Jede Stelle der Erde findet ihre eigene Physiognomie, und selbst die doppelte Unendlichkeit, die uns das Fernrohr und das Mikroskop eröffnen, füllt sich mit buntem, eigenthümlichem und reichbewegtem Leben. Und wenn dies Leben auch zunächst nur in der ungeistigen Welt wahrgenommen wird, so füllt doch schon diese Wahrnehmung uns

mit der Idee des Lebens überhaupt, und erhebt uns dadurch über die Aengstlichkeit vorübergehender Interessen.

Die Reaction der Gemüthlichkeit mußte endlich dahin kommen, aus den Wanderungen in der Fremde zur Heimath zurückzukehren und jene ursprünglichen Zustände wieder aufzusuchen, die man über den Fortschritten der Weltcultur fast vergessen hatte. So machte sich das Idyll, das bereits in der Zeit der Louise eine so bedeutende Rolle in der deutschen Literatur gespielt hatte, zum zweiten Mal, und diesmal in einer größern Ausdehnung geltend. Die naive Poesie ist als Reaction ein Product der Sentimentalität; die Theokrite treten erst im alexandrinischen Zeitalter auf. Der Dichter, welcher in der Neuen Heloise und den Bekenntnissen mit der Virtuosität eines Anatomen die Empfindung bis in das kleinste Nervengeflecht zerlegt, wird als sein eignes Gegenbild den zu schaffenden Urmenschen entdecken. Diesen sentimentalen Ursprung kann die naive Poësie unserer Tage nicht ganz verleugnen.

Als **Berthold Auerbach** seine Schwarzwälder Dorfgeschichten erscheinen ließ (1843), ging ihr großer Eindruck nicht eigentlich aus ihrer Neuheit hervor. Schon in der nächsten Umgebung zeigen sich verwandte Bestrebungen. Der Bauernspiegel von Jeremias Gotthelf war schon 1836 erschienen; Immermann's Münchhausen, in dem auf die Poesie des westphälischen Bauernwesens aufmerksam gemacht wurde, 1838; die idyllische Poesie der frühern Zeit, die Louise, Hermann und Dorothee, ferner die Dichtungen von Ulrich Hegner, die viel zu früh vergessen sind, Claudius, Hebel, selbst Möser's politische Phantasien gehörten im Grunde gleichfalls in das Genre der Dorfgeschichten.

Aber Berthold Auerbach wußte dieser Poesie eine neue Wendung zu geben. Die frühern Dichter identificirten sich gleichsam mit ihrem Gegenstande, und es kam ihnen weniger darauf an, die charakteristischen und auffallenden Züge desselben hervorzukehren, als das allgemein Menschliche in ihnen darzustellen. Bei Auerbach dagegen hat man das Gefühl der Entdeckung einer neuen Welt. Der Dichter hebt mit einem ähnlichen Geschick wie Sealsfield das Fremdartige, Eigenthümliche und Bedeutende in jenen Naturen hervor, über die man sonst oberflächlich hingesehen hat. Sein Buchmeier

erinnert durch seine lebhafte und etwas grelle Färbung an Nathan den Squatter-Regulator.

Höchst eigenthümlich ist es bei Auerbach, daß er ursprünglich von der Philosophie ausgegangen ist. Er hat sich in frühern Zeiten sehr lebhaft mit Spinoza beschäftigt, und wir müssen eigentlich gestehen, daß wir den Zusammenhang der Neigung zu diesem Philosophen, der doch strenger und energischer, als irgend ein anderer Denker, alles individuelle Leben unter das Joch seiner Abstractionen zwängt, mit der Virtuosität des Dichters in Detailmalereien nicht recht verstehen. Es kommt noch dazu, daß Auerbach ein Jude ist, also gar nicht ursprünglich von jenem Heimathsgefühl ausgehen konnte, das uns doch erst eigentlich den Blick für das vaterländische Leben eröffnet; aber wir kennen keinen Dichter dieser Abstammung, der in seinen Schriften so wenig von der jüdischen Eigenthümlichkeit verriethe. Zwar kommt er öfters in seinen Darstellungen auch auf das gemüthliche Leben des Judenthums zurück und eröffnet uns dadurch einen interessanten Blick in das innere Leben dieses reichbegabten Volks, das so viel vortreffliche Seiten hat, das uns aber gewöhnlich nur von der niedrig komischen Seite entgegentritt; seine Lieblingsstoffe aber sind die schwäbischen Zustände, und selbst in seinen Formen gehört bei weitem der größerer Theil der schwäbischen Sitte an. Als einen Rest seiner ursprünglichen philosophischen Bildung können wir bezeichnen, daß er trotz seiner Sympathie für hergebrachte Zustände, für Sitten, die in langer Tradition sich fortgeerbt haben, immer der Sache der Aufklärung treu geblieben ist. Er zeigt, wie auch das Stillleben der ländlichen Sitten von der Bewegung der Civilisation ergriffen wird, und wie dieser Kampf, in dem freilich manches Schöne zu Grunde geht, doch der Menschheit zu Gute kommt. Am glänzendsten ist dieser Gedanke wohl in der kleinen Novelle „die Frau Professorin" ausgeführt, die wir trotz der starken Schwächen in ihrer Composition für Auerbach's gelungenstes Werk und für ein Kleinod in unserer poetischen Literatur halten. Selbst in der ganz rohen Bearbeitung durch die Birch-Pfeiffer ist von dieser ursprünglichen Poesie noch genug übrig geblieben, um mit Recht das Volk hinzureißen. Keine von seinen Novellen ist so vollkommen frei von aller falschen Sentimentalität, keine entwickelt ein so reiches individuelles Leben.

Die Dorfgeschichten verdienen auch wegen ihres Styls unsere Aufmerksamkeit. Auerbach erkannte vollkommen, daß zu der Dar-

stellung concreter Gegenstände sich der zerfahrene belletristische Styl der jungdeutschen Literatur nicht eigne. Er hat nun theils durch Anlehnung an die Dialekte und an frühere Formen, theils durch eigenthümliche Sprachbildung sich einen eignen Styl geschaffen, der zwar durchaus nicht correct ist, der aber ein aufmerksames Studium verdient. Wir haben in dem vorigen Bande bei Grimm, Dahlmann, Ranke u. A. auf dieses Streben hingedeutet, die verwaschene Physiognomie der deutschen Sprache wieder durch starke Eigenthümlichkeit zu färben. Ein solches Streben führt zwar leicht auf Abwege, aber es ist doch fruchtbar für die Entwickelung der Sprache. Die Freude an der sprachlichen Eigenthümlichkeit bei Auerbach ist nicht ganz rein; man sieht einerseits zu häufig Spuren von Anstrengung und Reflexion, andererseits einen Mangel an Fluß, der doch mit der Eigenthümlichkeit seines Schaffens zusammenhängt. Auerbach empfindet und denkt in Bildern; weder eine logische Deduction, noch eine gewaltig fortströmende Leidenschaft ist seine Sache. Seine Einfälle haben etwas Unvermitteltes; der Fortgang seiner Geschichten und seiner Charakteristik hat etwas Sprunghaftes, und zuweilen haben wir auch bei seinen Einfällen das Gefühl, daß sie gemacht sind. Im Gegensatz gegen die jungdeutschen Dichter, die sich kalt und fremd gegen ihre Stoffe verhielten, hat Auerbach ein herzliches Behagen an seinen Dorfhelden und an den Situationen derselben. Er strebt mit einer gewissen ängstlichen Ehrlichkeit danach, sie nie in gemeine Phrasen verfallen zu lassen; jeder Zug, den er von ihnen anführt, soll eigenthümlich und charakteristisch sein. Daher legt er ein übergroßes Gewicht auf Einzelheiten, und wenn man es bei den kleinen Dorfgeschichten auch nicht gewahr wird, daß in seinem Schaffen etwas Mosaikarbeit ist, so tritt das bei seinen größern Versuchen um so unangenehmer hervor. Er schneidet nie aus vollem Holze, er malt nie in's Große; die einzelnen Bilder, Motive und Situationen beherrschen ihn; er besitzt nicht jenen Zauber, über seine Schöpfungen souverain zu gebieten. Zwar ist er keineswegs Portraitmaler in dem gewöhnlichen Sinn; alle seine Gestalten sind Ideale, aus der Anschauung durch Phantasie und Empfindung vermittelt, aber sie gehen ihm nicht als ein Ganzes auf, sondern nur in endlichen Zügen.

Der Erfolg der Dorfgeschichten war ein erfreuliches Zeichen unserer Sehnsucht nach Realität. Man gewöhnte sich daran, mit Menschen umzugehen, die noch eine andere Beschäftigung hatten, als die Lectüre der Modejournale und die Fabrik von Sonetten; eine festere,

concretere Bestimmtheit, als eine poetische Doctrin. Man gewöhnte sich daran, die Charaktere, die man bisher nur in liederlich genialer Skizze entworfen, in breiter äußerlicher Explication zu verfolgen. Man faßte die Volksthümlichkeit nicht im Sinne der „Aufklärung", wo man sich herablassen zu müssen glaubte, um dem „dummen Volk" allmälig die Weisheit der studirten Leute beizubringen, sondern umgekehrt, mit dem Trieb, zu lernen, aus einer nicht eingebildeten, sondern in concreten, geschichtlichen Formen erscheinenden Natur neuen Lebenssaft für das allzu matt pulsirende Blut der Kunst zu saugen. Diese Naturpoesie ist nicht nur verschieden, sondern gerade der Gegensatz zu der idealen Natur, welche Rousseau, Werther und ihre Zeitgenossen suchten, so verschieden, wie Möser's „patriotische Phantasien" vom „Gesellschaftsvertrag".

Die gleichzeitige idyllische Poesie in allen Nationen, z. B. in Frankreich, wo G. Sand, Emilie Souvestre und Andere mit ihren Dorfgeschichten einen so glänzenden Erfolg errungen haben, zeigt uns, daß hier nicht von dem Einfall einzelner Dichter die Rede sein kann. Unter den deutschen Nachahmern Auerbach's verdient Kompert die größte Anerkennung. Er hat in seinen Geschichten aus dem Ghetto der Phantasie eine ganz neue Welt aufgeschlossen, über die sich nur eine gar zu sentimentale Atmosphäre breitet. Neuerdings hat man das Leben verschiedener Stände, z. B. des Soldaten- und Handwerkerstandes, in ansprechenden Zügen wiedergegeben. Die Norddeutschen haben das Schatzkästlein ihrer Sprichwörterliteratur wieder aufgeschlossen, und wenn bis jetzt auch nur Einzelheiten daraus hervorgegangen sind, so hat die Poesie doch sehr reiche Elemente dadurch gewonnen. In Frankreich hat sich die Poesie wieder der Gegenden bemächtigt, in denen noch die alten romantischen Traditionen fortlebten, die aber der herrschenden Pariser Civilisation eine ganz fremde Welt geblieben waren. So hat namentlich Emile Souvestre die romantischen Zustände des Landlebens in der Bretagne dargestellt. G. Sand hat in ihren Novellen Jeanne, François le Champi, la mare au diable, ferner in ihrer Claudie mit wunderbarer Poesie die alten einfachen Sitten verklärt, und selbst in den schlüpfrigsten Salonnovellen finden sich einzelne Züge, die eine Sehnsucht nach der Natur verrathen, wie z. B. die Rigolette in den Mysterien.

Auch in dieser „Natur" liegt einige Koketterie. Die Dichtung des Details verleitet wieder zu jenem aphoristischen Wesen, welches

es zu einer ausdauernden Zweckthätigkeit, zu einer sinnvollen Anwendung der Kraft nicht kommen läßt. Sie zerbröckelt die Empfindungen und die Gestalten, und wiederstrebt jener Einheit und Concentration, die uns allein aus der Anarchie unseres Individualismus erlösen kann. Die Poesie kann nicht auf die Dauer sich im Dialekt ausdrücken, sie muß sich wieder dem Mittelpunkt der Cultur zuwenden. Die Dorfgeschichten werden nur dann einen dauerhaften, segensreichen Einfluß auf unsere Literatur ausüben, wenn wir uns aus der Anschauung einfacher und plastischer Gestalten die Kunst aneignen, überhaupt bestimmte und lebendige Gestalten zu zeichnen; und diese Kunst, die uns durch die zersetzende Reflexion der letzten Jahre verloren gegangen ist, alsdann auf Gegenstände übertragen, die unserm Denken und Empfinden näher stehen, als das Stillleben entlegener Hinterwäldler. Aber wenn wir diesem Genre auch nur ein vorübergehendes Bürgerrecht einräumen, so ist damit doch schon ein sehr bedeutender Schritt gethan, und es sind einzelne Gestalten und Bilder daraus hervorgegangen, die das Genre selbst überdauern werden. —

Das schönste Evangelium der Natur hat uns Dickens*) in seinen Pickwickern gegeben, der mit größerer Gewalt, als irgend ein anderer Dichter, die Freude am wirklichen Leben erregt, und der daher mit Recht der Lieblingsschriftsteller auch des deutschen Volks geworden ist. Man kann die Pickwicker hundert Mal gelesen haben, und geht immer mit neuer Lust daran. Es giebt Humoristen, die an Schärfe der Charakteristik Dickens bei weitem übertreffen, aber keiner ist im Stande, uns mit dieser Lust am Leben zu erfüllen; denn es kommt nicht blos darauf an, daß man in die verworrene und charakterlose Welt ein reines und zufriedenes Gemüth einführt, und dieses in den Irrfahrten des Lebens sich behaupten läßt. Mit dieser Resignation ist es nicht gethan. Es gilt vielmehr, sich der widerstrebenden Welt zu bemächtigen und das Verkehrte gar nicht zu Worte kommen zu lassen. Das müßte eine wunderliche Welt sein, mit der ein Sam Weller nicht fertig werden wollte. Ein tüchtiges Gemüth erträgt nicht nur das Dasein, es spielt damit in souverainem Behagen. Dickens hat in einem seiner spätern Romane einen

*) Wir verweisen auf unsere Charakteristik von Dickens im Eingang der Lorck'schen Ausgabe.

lustigen Burschen aufgestellt, der einen so ungeheuren Fonds guter Laune in sich fühlt, daß ihm die Widerwärtigkeiten, die ihn treffen, gar nicht genügen. Er findet gar kein Verdienst darin, dergleichen Alltäglichkeiten den frischen Humor entgegenzusetzen, und begiebt sich auf die Reise, um recht ungewöhnlich abscheuliche Zustände aufzusuchen. Die Figur ist zwar verzeichnet, aber sie ist ein Bild von Dickens Poesie. So wie im Mittelalter die Ritter auf Abenteuer auszogen und Riesen und Drachen aufsuchten, weil die gewöhnlichen Gegner der Kraft ihres Armes nicht hinlängliche Beschäftigung gaben, so stürzt sich der Dichter in das wildeste Gewühl der verkehrten Welt, um zu zeigen, daß er ihr gewachsen ist. Er giebt uns die unmittelbarste Gegenwart mit all ihren Schwächen, Thorheiten und Verirrungen, und doch fühlen wir uns zu Hause und finden, daß das Leben schön ist. Diese Poesie verlegt das Ideal nicht in die Ferne; sie verklärt den Londoner Nebel, sie läßt einen Strahl in die Wohnungen des Elends fallen, sie durchdringt die ganze Schöpfung. Wir Deutschen leiden selbst in unserer Naturpoesie an falschem Idealismus; wir trennen das Ideal oder die Wirklichkeit, in der wir das Ideal suchen, von der gewöhnlichen Wirklichkeit. Die Bilder des harmonischen Dorflebens verstimmen uns noch mehr gegen die uns umgebende verworrene Welt. Wir selber haben vom süßen Gift der Civilisation so viel gekostet, daß wir für uns den Naturzustand nicht mehr benutzen können; wir können in einer Schwarzwälder Bauerhütte ebensowenig leben, als in einem Kraal am Ufer des Orangeflusses; wir haben also das gelobte Land beständig vor Augen und können nicht hinüber. So hat unsere Naturpoesie immer einen doctrinären Anstrich. Man hat die Märchen der Spinnstube belauscht; man hat von den Handwerksburschen die alten Sprüche und Weisen gelernt, und ist mit dieser Beute froh in den Salon, in das Opernhaus, in die Akademie zurückgekehrt. Es waren in der That herrliche Schätze, die ein Zeugniß ablegten für den ursprünglichen Reichthum des deutschen Volks. Aber sonderbar, sobald sie in den Kreis der guten Gesellschaft eingeführt waren, erstarben sie zu Petrefacten; die schöpferische Kraft, die sie hervorgebracht, versiechte, und aus den schönen Gestalten entwich das Leben. Es ist zu befürchten, wie unsere Dorfgeschichten denselben Einfluß haben werden, wie unsere Märchen und Liedersammlungen; in der Poesie werden sie fortleben und in der Wirlichkeit werden sie aufhören.

Unter allen deutschen Naturdichtern ist derjenige, der am meisten an Dickens erinnert, der Schweizer Jeremias Gotthelf.*) Es kommt ihm keiner in der Kraft der Charakteristik, keiner in der humoristischen Freiheit gleich, mit der er über seine Gestalten verfügt. Er hat es nicht nöthig, sich seine Charaktere vorher auszuklügeln, sie nach allen Seiten hin zu durchforschen und sich jeden Augenblick zu fragen, wie sie in dem bestimmten Fall sich benehmen müssen, um ihrer Anlage getreu zu bleiben; sie gehen ihm vielmehr unmittelbar in ihrer Totalität auf, und er kann sich unbefangen seiner Einbildungskraft überlassen, er wird nie vom richtigen Wege abirren. Es sind nicht blasse Abstractionen, die er darstellt, sondern concrete Menschen, mit einer Fülle des Details, in der ihm nur Jean Paul und Dickens gleichkommen, während diese ihm in Sicherheit des Blicks bedeutend nachstehen. Es ist lächerlich, wenn man behauptet, er gäbe nur Naturzeichnungen und sei kein Dichter, sondern nur Referent. Schon um eine solche Masse kleiner Züge zu sehen und energisch zu empfinden, ist das Auge eines ächten Dichters nöthig. Aber Gotthelf zeichnet mit derselben Sicherheit auch Situationen, die er unmöglich hat beobachten können. Er weiß sich in gute, tüchtige, wenn auch einseitige und hartköpfige Naturen jeder Art darum mit so großer Leichtigkeit zu versetzen, weil er selber eine solche Natur ist. Der Reichthum des Gefühls, die Innigkeit der Empfindung und dabei doch die Kälte und die behagliche Sicherheit des Verstandes und der Eigensinn des Charakters, die er seinen Figuren leiht, hat er aus seiner eignen Seele geschöpft, und so quellen die einzelnen Züge mit wahrhaft poetischem Uebermuth aus seiner Phantasie hervor. Kein edles Gefühl ist ihm fremd, und doch hat er ein ebenso scharfes als mildes Auge für alle menschlichen Schwächen; seine kerngesunde Natur ist des leidenschaftlichsten Zornes fähig, aber ihre Grundlage ist jene unbefangene und mitunter ausgelassene Heiterkeit, die auch mit dem Heiligsten humoristisch umzugehen weiß, in dem sichern Bewußtsein, sein Wesen dadurch nicht zu verletzen. Das Alles sind herrliche poetische Gaben, und es wäre an sich kein Hinderniß für die künstlerische Entwickelung, daß der Horizont, den er allein umfaßt, ziemlich enge begrenzt ist. Innerhalb desselben ist noch so viel Leben, so viel freie Originalität und so viel feine Nuancen, daß seine Dich-

*) Eigentlich Albert Bitzius, geb. 1797, seit 1832 Pastor zu Lützelflieh.

tung, innerhalb dieses Kreises den reichsten Spielraum findet; ja es ist ein Glück für ihn zu nennen, daß er nicht, wie die meisten andern Dichter seiner Zeit, durch künstliche Standpunkte und durch Riesenteleskope seinen Horizont erweitert hat. Was nützt es, die kühnsten Hamlet- und Faust-Ideen durcheinander zu werfen, wenn man nicht die sichere eiserne Hand besitzt, aus dieser glänzenden, aber verworrenen Trümmermasse wieder ein selbstständiges Gebäude aufzurichten?

Gotthelf ist nicht nur ein ächter Dichter, der lebendige Gestalten zu zeichnen und in Bewegung zu setzen versteht, sondern er selber, wie er hinter seinen Schöpfungen schelmisch hervorlauscht, ist eine jener ursprünglichen Naturen, die so irrationell als möglich sind, hart, rauh, eckig, und nichts weniger als empfindsam, nichts weniger als bequem zum Umgang. Am allerwenigsten darf man philosophische Consequenz bei ihm suchen. Als tüchtiger Pastor, der seine Angelegenheiten auf Erden zu seinem Frommen und zum Wohl seiner Mitmenschen zu besorgen versteht, aufgewachsen in den Bildern seiner Religion, der er nur die plastischpoetischen Seiten abgewonnen hat, inmitten zäher, halsstarriger, eigennütziger aber kerngesunder Bauern, denen man derb entgegentreten muß, wenn man sie leiten will, ist er entschieden conservativer Gesinnung und ein Todfeind alles Radicalismus; er grübelt nicht viel darüber nach, wie es im Himmel aussieht, er zerfließt nicht in Thränen der Reue, verdreht nicht die Augen in brünstigem Gebet, aber es wurmt ihn, wenn so ein Lump von Schulmeister von Heute und Gestern über seinen Herrgott die Nase rümpfen will, der es nun schon seit so vielen Jahrhunderten mit den Eidgenossen so wohl gemeint hat, und er würde nicht abgeneigt sein', das Discite justitiam moniti et non temnere Divos mit einem derben Prügel auf den Rücken der Ungläubigen zu bläuen, obgleich der nämliche Ungläubige, wenn er in ernste Noth geriethe, keinen hilfreichern Freund finden könnte. Er brummt höchst bedenklich über den Atheismus dieser Zeit, der nicht mehr an den Teufel glaubt, aber er würde jeden leibhaftigen Teufel, der ihm zu begegnen wagt, augenblicklich mit der Heugabel an die Identität des Geistes und des Fleisches zu erinnern wissen. Was sind das für köstliche Figuren, denen wir in dieser engen, nicht gemüthlichen, aber tüchtigen Welt begegnen! Bursche, die, wenn sie in der Leidenschaft etwas recht Schlechtes gethan haben, aus versetzter Scham den ersten Besten prügeln, den sie nicht leiden kön-

nen, die Händel anfangen, wie Mercutio, wo sie es am wenigsten nöthig hätten, die hochmüthig mit dem Geld in ihren Taschen klimpern, tyrannisiren, was von ihnen abhängig ist, und denen dabei doch das Herz auf dem rechten Flecke sitzt, und die sich, wenn der Augenblick kommt, unfehlbar bewähren werden. Keine Engel, keine Teufel, aber Menschen von dem allerrealsten Fleisch und Blut, mit denen sich leben läßt, und über die man sich freuen kann. — Es ist eine Freude, zu verfolgen, wie der ausgeprägteste, beinahe spitzbübische Egoismus, die knöchernste bäuerische Convenienz, wie Roheit und Trotz, mit andern Worten, wie eine kräftige, harte Natur auch in ihren Auswüchsen in keiner Weise unverträglich ist mit den schönen warmen Empfindungen der Liebe, mit der Aufopferung eines rechtschaffenen Herzens. — Auch unsere allgemein politischen Anschauungen werden durch diese Bilder aus dem schweizer Volksleben wesentlich bereichert. Mit Recht legt man heute, nachdem die durch den französischen Convent hervorgerufenen trüben und blutigen Bilder einer centralisirenden Republik überwunden sind, den vorzüglichsten Nachdruck auf die Selbstregierung der Gemeinden. Und da wir trotz des augenblicklichen Drucks, den die von der Reaction des Volksgeistes getragene Fürstenmacht auf uns ausübt, in der That auf dieses Ziel lossteuern, so wird es gut sein, wenn wir uns so früh als möglich von einer solchen Autonomie concrete Vorstellungen machen, um nicht wieder in nebelhafte Ideale zu verfallen und dann bitter enttäuscht zu werden. Durch das Selfgovernment wird die Gemeinde nicht sogleich tugendhaft, die Vorurtheile werden nicht sogleich gehoben, die Freiheit und Gleichheit der Einzelnen nicht augenblicklich sicher gestellt. Im Gegentheil. Die Selbstsucht tritt freier hervor, und mit ihr die gegenseitige Ueberwachung des Einen durch den Andern, die Herrschaft der öffentlichen Meinung, d. h. des Vorurtheils, das Uebergewicht des Interesse über die Empfindungen; Sentimentalität findet in einer wirklichen Republik keine Statt. Die communistischen Träumer mögen sich nicht mit republikanischen Ideen befassen, an die Realisirung ihres Völkerglücks dürfen sie viel eher in dem absoluten Polizeistaat denken, als in einem Verein freier Männer, wo Jeder zunächst für sich wirkt und schafft. — Ein interessanter Vergleich bietet sich zwischen den Eidgenossen und den Nordamerikanern, so Manches auch durch die republikanische Verfassung bei ihnen gemein ist. Die Schweizer sind wesentlich conservativ, zäh, argwöhnisch gegen jede Neuerung; die Ameri-

kaner unruhig strebsam, in dem Erworbenen nie zu Hause, von einem innern Drange in's Ferne und Unbekannte getrieben. Die eidgenössische Republik ist der anerkennenswerthe Rest eines absterbenden Zeitalters; die transatlantische Republik der Keim eines neuen, von dem wir noch kein rechtes Bild haben.

Wenden wir uns nun zu den Schattenseiten des Dichters. Gotthelf producirt so unbefangen, daß er sich an kein Maß und kein Gesetz bindet; seine Geschichten unterscheiden sich in ihrer Formlosigkeit von Jean Paul nur durch die kleinere Anzahl der Personen. Unser Interesse an dem schweizer Particularismus ist doch nur ein künstliches, und es gehört eine große Kunst der Composition dazu, um es im Fluß zu erhalten. Bei Gotthelf begegnet es uns leicht, daß wir zwar beim Durchblättern fast auf jeder Seite auf einen Zug stoßen, der uns anregt und befriedigt, daß wir aber einen ganzen Roman nur mit einiger Mühe zu Ende bringen. In dieser Kunstlosigkeit ist leider Gotthelf durch seine neugewonnene Popularität und durch die dadurch veranlaßte Vielschreiberei nur zu sehr bestärkt worden. — Dazu kommt die Sprache. Der schweizer Dialekt nimmt sich in einzelnen Redensarten auch für uns anmuthig und orginell genug aus, aber auf die Länge ermüdet er, und die Ungenirtheit, die uns anfangs Spaß machte, artet zuletzt in Roheit aus; und wenn Gotthelf davon abgeht und sich hochdeutsch ausdrücken will, so sieht man diesem Versuch bald das Gemachte an, er wird ganz gegen seine Natur schwülstig und manierirt. — Ebenso ist es mit seiner beständigen Beziehung auf particuläre Verhältnisse. Wenn er zunächst nur für seine Landsleute schriebe, so wäre dagegen nichts zu sagen; er hat aber zugleich das deutsche Publikum im Auge, und so verfällt er in eine falsche Verallgemeinerung, die nach beiden Seiten hin Unrecht thut; dann tritt der Prediger hervor, aus der Unbefangenheit wird Geschwätzigkeit, aus dem Gefühl Salbung. Während sich Gotthelf sonst vor den übrigen Dichtern, die in demselben Genre arbeiten, gerade durch die unbefangene Freude an seinen Erfindungen auszeichnet, verfällt er in solchen Augenblicken in eine höchst unerfreuliche Absichtlichkeit, und dann merkt man, daß seine Bildung doch von der unsrigen wesentlich abweicht. So lange er natürlich erzählt, fällt es einem verständigen Leser z. B. nicht ein, an seinen religiösen Ansichten zu mäkeln. Aechte Frömmigkeit ist eine zu edle Erscheinung, als daß man sich die Freude darüber durch veraltete Formen verkümmern

lassen sollte. Ein tüchtiges, reines Herz, welches das Bild seines Glaubens und Hoffens in den historischen Gott verlegt, ist uns, auch wenn es sich dadurch zu ungerechtfertigtem Zorn gegen die Philosophie verleiten läßt, unendlich lieber, als die modernen Weltschmerz-Narren, die nur darum keinen Gott fühlen, weil sie in ihrer Zerfahrenheit unfähig sind, sich überhaupt einen bestimmten Charakter zu denken; weil ihr ganzer Gedankenkreis aus Reminiscenzen zusammengesetzt ist, und weil sich ihnen jede neue Anschauung in Reminiscenzen und Abstractionen auflöst. Was kümmert es uns, ob wir in dem historischen Christenthum viele böse und unvernünftige Momente entdecken, wenn diese in der concreten Erscheinung, die uns vorliegt, nicht vorhanden sind? Wenn ein bibelfester Christ, trotz seiner gegebenen Vorbilder, richtig empfindet und richtig denkt, so haben wir so lange Freude daran, als er naiv ist. — Anders wird das Verhältniß, wenn er aus der Naivetät heraustritt, und die Welt bekehren will. Wenn Gotthelf nach der unmittelbaren Anschauung die Verkehrtheiten und Frevel des glaubenlosen Radicalismus darstellt, so treten wir entschieden auf seine Seite, denn Mephistopheles und Robespierre sind uns wenigstens ebenso zuwider als ihm selbst. Aber wenn er auf die Quellen dieser Verirrung zurückgehen, und mit der Salbung und Prätension eines Mannes, der auf der Kanzel an keinen Widerspruch gewöhnt ist, uns über Philosophie und dergleichen belehren will, so müssen wir ihm zurufen: davon verstehst Du nichts! Deine Versicherungen können uns nicht überzeugen, Deine Drohungen nicht einschüchtern. —

Enthielte das Christenthum nichts Anderes, als die Lehren der Demuth, des Glaubens und der Liebe, die unser wackerer Prediger verkündet: nämlich jener Demuth, die wohl einsieht, daß der einzelne Mensch nicht der Mittelpunkt des Universums sein kann, daß er mit seinen Schmerzen, mit seinen getäuschten Wünschen, Hoffnungen und Idealen sich bescheiden muß durch den Gedanken der allgemeinen Nothwendigkeit und seiner individuellen Beschränktheit; daß auch der edelste, tugendhafteste Wille irren kann, und daß er sich nicht vermessen darf, in voreiliger Selbstgerechtigkeit an das Scheitern seiner Ideen den Untergang der Welt und aller Sittlichkeit zu knüpfen; — jenes Glaubens, daß das Gute wirklich ist und sich beständig verwirklichen muß, auch wenn der Einzelne zu Grunde geht; — und jener Liebe, die mit zuversichtlicher Freudigkeit in die Welt blickt, die aber ihre Freude nur dann vollkom-

men erachtet, wenn sie getheilt wird, und die daher in hingebender Thätigkeit, so weit sie es kann, die Freude und das Wohl Anderer vermehrt: — wäre dies der wesentliche Inhalt des Christenthums, so würde Niemand christlicher gesinnt sein, als wir.

Aber was sich heutzutage als Christenthum breit macht, trägt in der Regel gerade den entgegengesetzten Charakter. Es zeigt nicht Demuth, sondern Hochmuth, jenes pharisäische Selbstbewußtsein einer höhern Berufung, welche die Welt verachtet, und wenn sie sich scheinbar vor Gott demüthigt, dieses mit dem geheimen Uebermuthe eines Lakaien thut, der in dem Glanz seiner Livree geringschätzig auf den freien Bauer herabblickt. Es zeigt nicht Glauben, sondern vermessene Trostlosigkeit; es rechtet mit dem Lauf der Welt mit ebenso bitterer Eitelkeit, als der jungdeutsche Weltschmerz, und unterscheidet sich von demselben nur dadurch, daß es die trübe Empfindung dieses Jammerthals durch die Aussicht auf ein Jenseits, in welchem die Gottseligen unendliche Wonne genießen, und die Gottlosen unendliche Qualen erdulden werden, einigermaßen versüßt. Diese tröstliche Aussicht ist aber keineswegs geeignet, eine kleine, boshafte und feige Seele zu veredeln. Es zeigt endlich nicht Liebe, sondern Haß, offenen Haß gegen Alle, die seinen Glauben nicht theilen, und geheimen Haß gegen Alle, die im Glauben mit ihm rivalisiren. — Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Mißverhältniß der politischen Ansichten. Auch die streng conservative Ansicht, die Gotthelf vertritt, hat ohne Zweifel ihre Berechtigung, aber er befindet sich über ihr eigenes Wesen im Unklaren. In einer seiner Vorreden spricht er sich darüber aus, daß viele seiner Freunde ihm abgerathen haben, sich mit der leidigen Politik zu beschäftigen, er könne aber diesem Rath nicht folgen, denn das Wesen dieser von ihm angefochtenen radicalen Politik bestehe eben darin, daß sie sich in alle Lebensverhältnisse dränge, das Heiligthum der Familien verwüste, alle christlichen Elemente zersetze.

„Politisches Leben heißt man das Leben in der Politik, das Vergessen alles Andern ob der Politik, das Gefangengenommenwerden von der Politik. Politik ist nun aber nicht das Vaterland, Politik ist nicht die Gemeinde, Politik ist nicht die Familie, Politik bezieht sich weder auf die Seele, noch auf Gott.“ . . . . „Politisches Leben ist eine Art von Krankheitszustand, welcher überwunden werden muß, eine Gährung, welche das Ungesunde ausscheiden, wiederum Ruhe und Frieden in's Leben bringen soll. Wer meint, in einem Volke müsse ein beständiges politisches reges Leben sein, der täuscht sich übel, so übel wie der, welcher wähnte, der Mensch müsse beständig im

Fieber liegen. Nun giebt es aber gegenwärtig ganze Banden, welche das verruchte Handwerk treiben, die Menschen fortdauernd in politischen Fiebern wüst krank zu erhalten. Kaum ist eine politische Frage, sogenannte Lebensfrage, welche das gesammte Volksleben ergriffen und aufgerüttelt hat bis auf den Grund, glücklich überwunden, und es will die Ruhe kommen, da werfen sie eine neue auf, das Fieber ist wieder da, in wilden Krämpfen klappern alle Zähne. . . . Wie Rückfälle immer gefährlich sind, in abgeschwächten Körpern die Krämpfe verzehrender und gräulicher (im abgechwächten römischen Reiche wütheten die politischen Fragen ganz anders, als in der gesunden Republik, bis endlich das abgeschwächte Reich zerfiel, weil es die Krankheit nicht mehr überwinden konnte), so wird bei jeder verfluchten Lebensfrage das politische Leben immer verzehrender und revolutionärer, die Krankheit wird innerlicher gefährlicher, alle gesunde Kraft immer schwächer und matter . . . . Umsonst schreit man dem Volke zu, sich doch nicht fort und fort aufrütteln zu lassen, doch endlich einmal die ungesunden Elemente auszuscheiden, ein christliches Leben zu führen zum Heil seiner Seele . . . . Das Volk wird betäubt durch die Höllenknechte, welche mit ihren Fackeln herumfahren und ihre Furiowörter brüllen: Aristokraten, Pfaffen, Reaction . . . . Das ist das politische Leben, eine wüste Cholera, über welche Niemand Macht hat, als Gott allein, der da kommen und gehen heißt, was er gut findet zum Heil der Sünder." —

Das ist nicht ein Ausbruch des Gefühls, der allein steht, wie er bei Jeremias Gotthelf häufig vorkommt, den man ihm aber nachsehen kann, weil er wie ein Gewitter ist, in dem sich der lange verhaltene Unmuth Luft macht, auf den dann aber wieder heiterer Sonnenschein und klare reine Luft folgt. Diesmal geht es das ganze Buch hindurch so, und wenn Gotthelf einmal der Exclamationen müde ist, so kommen Schilderungen von den radicalen Wehrwölfen, die eben keinen erfreulicheren Eindruck machen. Wenn wir auch keineswegs leugnen wollen, daß selbst jenen Uebertreibungen ein richtiger Gedanke zu Grunde liegt, daß die Permanenz der politischen Aufregung ein Volk erschöpfen muß, so ist es doch ebenso begreiflich, daß eine solche Stimmung nicht die richtige ist, ein künstlerisches Werk zu produciren, ja nicht einmal eine treffende Polemik zu unternehmen. Wäre es wirklich so, wie Gotthelf schildert, hätte sich das Fieber in der That so gewaltig des gesammten Volks bemächtigt, so gäbe es doch nichts Absurderes, als ihm fortwährend zuzuschreien, es solle nicht im Fieber liegen. Dadurch, daß man den Kranken schilt, trägt man nichts zu seiner Heilung bei. Ja, es könnte wohl der Fall sein, daß der Prediger mit seinem leidenschaftlichen Ungestüm, mit seinem fanatischen Haß gegen die gegenwärtigen Zustände und ihre Veranlassungen ebenso und noch mehr

von dem Fieber der Zeit ergriffen ist, als seine politischen Gegner. Wir können nicht beurtheilen, in wieweit seine Angriffe gegen den localen Radicalismus gerechtfertigt sind, es mögen auch dort arge Dinge vorgekommen sein, wie bei uns zu den Zeiten der Demokratie; aber das können wir mit Bestimmtheit behaupten, daß eine große polische Partei nicht aus lauter Bösewichtern und Halunken zusammengesetzt sein kann. Caricaturen von allgemeinem Inhalt zu schildern, und diese durch unverkennbare Anspielungen auf bestimmte Personen zu beziehen, das ist des Dichters wie des ehrlichen Politikers unwürdig. In einer frühern Schrift, „Leiden und Freuden eines Schulmeisters", hat Gotthelf mit scharfem Verstand und redlicher, warmer Liebe die Verirrungen aufgesucht, in die dieser Beruf bei seiner eigenthümlichen Stellung nur gar zu leicht verfällt, und die allmälige Durcharbeitung eines geistig schwachen, aber wohldenkenden Individuums aus diesen Verirrungen zu einem klaren und sichern Selbstbewußtsein verfolgt. Im „Zeitgeist" wird der gesammte Stand der Schulmeister als eine Horde von Tollen und Bösewichtern dargestellt, ungefähr wie von Herrn von Gerlach. Das ist ein sehr schlimmer Fortschritt, in der Einsicht wie in der Gesinnung. Nicht ungestraft verschließt man sich den rechtmäßigen Einflüssen der Zeit. Allerdings hat der idyllische Naturzustand eines von allen fremden Einflüssen abgeschlossenen Cantons etwas Anziehendes, sowie in seiner Art das Jägerleben der Mohicaner, aber wenn eine allgemeine Bewegung der Cultur sich erhebt, ihn dadurch erhalten zu wollen, daß man ihn unter die Glasglocke stellt, ist ebenso eitel wie vermessen. Auch der entlegenste Fleck der Erde kann sich bei unseren hochgesteigerten Communicationsmitteln den Einflüssen der allgemeinen Cultur nicht entziehen, und die wahrhaft conservative Gesinnung besteht nicht darin, dieselben zurückzuweisen, sondern sie auf eine verständige Weise mit dem Bestehenden zu vermitteln.

Durch Auerbach und Gotthelf ist die Dorfpoesie zu einer Modesache geworden. Seit der Zeit hat sich ihrer vollständig die Reaction bemächtigt. Was im Kalender und in den Volksbüchern von dieser Seite an süßlichem Pietismus geleistet ist, übertrifft alle Vorstellungen und wirkt auf die Begriffe des Volks jedenfalls ebenso nachtheilig, als die ehemalige demagogische Literatur.

Achtes Kapitel.

Literarische Tendenzen in der deutschen Kunst.

Musik: — 1) Die classische Periode; 2) Weber, Spohr, Marschner, Schubert; 3) Mendelssohn, Schumann, Meyerbeer, Wagner. Bildende Kunst: — Die Düsseldorfer — die Münchner: Cornelius, Kaulbach.

Bei einem allgemeinen Ueberblick über die Entwickelung der Kunst seit dem Anfang dieses Jahrhunderts stoßen wir auf einen bemerkenswerthen Umstand. Während die Musik trotz einzelner Leistungen sich unbestreitbar einer Periode des Verfalls nähert, nimmt die plastische Kunst einen Aufschwung, über dessen Nachhaltigkeit wir uns zwar noch kein Urtheil bilden können, der aber zu den kühnsten Hoffnungen berechtigt. Es hängt dieser Umstand mit der Abwendung vom einseitigen Spiritualismus zusammen, der sich ebenso in dem Uebergang unserer Wissenschaft von der Philosophie zur Geschichte und zur Physik ausspricht. Die künstlerische Bildung Deutschlands im vorigen Jahrhundert war vom Pietismus ausgegangen und hatte zu einer unglaublichen Virtuosität im Empfinden geführt. Gegenwärtig sehen wir uns in der wirklichen Welt um. Die Natur hat uns ihre Schätze erschlossen, und das gesellige und staatliche Leben ist aus dem Kabinet auf dem Markt getreten; unser Sinn für die Außenwelt ist geschärft, während wir für die Probleme des Herzens etwas abgestumpft sind. Es ist daher natürlich, daß diejenige Kunst, die uns die Außenwelt vermittelt, über die Kunst des innern Sinnes hinaustritt.

Die Musik war die erste Kunst, durch welche Deutschland nach dem Elend des 30jährigen Krieges wieder in die Reihe der Culturvölker trat. Die Versuche des Pietismus in der Poesie waren gut gemeint, aber sie litten an dem Mangel eines wirklichen Inhalts wie an Unklarheit der Bildung; dagegen brachte in der Musik schon lange vor Goethe's Geburt die entsprechende Gemüthsrichtung die wunderbarsten Kunstwerke hervor. Es fällt uns nicht ein, Sebastian Bach in irgend einer Weise mit dem gewöhnlichen Pietismus in Berührung zu bringen; die Verwandtschaft liegt nur in der Richtung auf das Innerliche, das Geistige, das Immaterielle. Es giebt auch in der Musik eine Richtung, die mehr mit der Außenwelt zusammenhängt; allein diese ist bei Bach fast gar nicht vertreten. Seine Fugen eröffnen eine zaubervolle Welt, die aber rein geistiger Natur ist und die Seele dem Zusammenhang mit der Wirklichkeit entzieht. Wenn Bach's Werke gegenwärtig auf den Laien und zum Theil selbst auf den Musiker einen fremdartigen Eindruck machen, so liegt der Grund darin, daß Bach keineswegs, wie man zuweilen gemeint hat, der Schöpfer der neuen Musik ist, sondern im Gegentheil der glänzende und große Abschluß der alten, in dem sie sich noch einmal zu einer gewaltigen Erscheinung zusammenraffte. Seine unmittelbaren Nachfolger, selbst seine Söhne, haben seinen Styl verlassen; wir finden in ihnen bereits unsere Form wieder.

In der Zeit der Wiederbelebung unserer Dichtung nahm die deutsche Musik, wie es bei verwandten Richtungen natürlich ist, gleichfalls eine mehr irdische Wendung. Man kann das Zeitalter von Händel bis auf Beethoven in viel höherem Sinn ein classisches nennen, als das entsprechende unserer Literatur. Es war eine Blüthe der Kunst, die nicht ihres Gleichen in der Geschichte hat: Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, in weiterem Sinne damit verwandt auch Gluck, ferner die in deutscher Schule gebildeten Franzosen, Cherubini, Méhul u. s. w.; endlich die verdienstvollen deutschen Tondichter zweiten und dritten Ranges, Weigl, Winter, Dittersdorf u. s. w.: alle diese großartigen Schöpfungen, im Wesentlichen in einem Geist gehalten, geben uns ein Gesammtbild, zu dem wir nur mit Andacht und Entzücken aufblicken können. Es ist sehr bemerkenswerth, daß die reinste Blüthe dieser Periode, aus der jene ewigen Schöpfungen hervorgingen, welche die späteste Nachwelt in gleicher Weise verstehen und verehren wird, sich ungefähr auf den

nämlichen Zeitraum zusammendrängt, wie unsere classische Dichtung. Sie beginnt mit den vier letzten Jahren Mozart's und erstreckt sich bis etwa auf die siebente Symphonie Beethoven's; ein Zeitraum, der noch lange nicht ein Menschenalter umfaßt. Vielleicht würde diese Kunstperiode zu einem noch viel wunderbarern Aufschwung geführt haben, wenn Mozart nicht durch einen zu frühzeitigen Tod hinweggerafft wäre. Er starb ein Jahr bevor Beethoven nach Wien kam, gerade in der vollsten Blüthe seines Schaffens. Hätten diese beiden Männer auch nur ein Jahrzehnt zusammen gewirkt, so hätten wir wahrscheinlich ein ähnliches Verhältniß gehabt, wie zwischen Goethe und Schiller, aber in noch viel größerem Maßstabe.

Daß diese Kunstperiode zu einer kurzen Blüthe prädestinirt war, werden wir leicht begreifen, wenn wir ihre äußerliche Lage in's Auge fassen. Es ist für die moderne Musik ebenso verhängnißvoll, wie für die moderne Architektur und Malerei, daß sie nicht mehr einen bestimmten Zweck hat. Die allmälige Erschlaffung des kirchlichen Lebens hat die Kunst isolirt; sie schafft nicht mehr für Gläubige, sondern für Genießende, sie vertieft sich daher immer mehr in ein Land der Träume. Die Ausbildung, die Beethoven der Instrumentalmusik gegeben, ist vielleicht das Höchste, was je eine Kunst erreicht hat; aber sie verlangt eine noch größere Abstraction, eine noch größere Insichgezogenheit, als die Musik im Allgemeinen. Die alte Kirchenmusik war an einen faßbaren Gegenstand geknüpft, die Oper war auf die rein musikalischen Bedürfnisse des Gesangs berechnet, und die Symphonie knüpfte sich in den bescheidensten Verhältnissen an die Formen des Tanzes und des Marsches. Bei Beethoven's Symphonien haben wir das Gefühl, es handle sich um etwas ganz Anderes, als um den gewöhnlichen Wechsel von Lust und Schmerz, in welchem sich die wortlose Musik sonst bewegt. Wir ahnen den geheimnißvollen Abgrund einer geistigen Welt, und quälen uns um das Verständniß. Man hat häufig versucht, sich diese Empfindungen deutlich zu machen, sich die Töne in Worte zu übersetzen. Von Seiten der strengen Musiker ist das getadelt worden, und mit Recht, denn es ist ein vergeblicher Versuch; aber der Versuch ist zu natürlich. Wir wollen wissen, was den Tondichter so bis zur grenzenlosen Verzweiflung, bis zum ausgelassensten Jubel getrieben hat; wir wollen diesen geheimnißvoll schönen Zügen der Sphinx ein Verständniß abgewinnen. Um so mehr drängt sich dieses Bedürfniß auf, wenn die Musik sich immer feiner

subtilisirt, wie in Beethoven's letzter Periode. Beethoven unterscheidet sich dadurch von Goethe, daß er auch in der letzten Zeit seines Lebens nichts geschaffen hat, was nicht bedeutend wäre. Fast alle seine Werke der spätern Zeit sind von der Art, daß sie nur von einem Genius ersten Ranges herrühren können; aber sie gehören wenigstens zum Theil kaum mehr in das Gebiet der Kunst, sie können keine Vorbilder sein, sie sind eigentlich nur noch dem Künstler zugänglich. Wenn man in neuester Zeit diese Periode seines Schaffens als die allein berechtigte hat darstellen und an sie die Entwickelung der neuen Musik knüpfen wollen, so ist das nur ein Zeichen, wie vollständig die Kunst die Einsicht in ihr Wesen verloren hat. Die Versenkung in die Welt der reinen Töne, das vollständige Aufgeben des Worts ist für die Kunst eine bedenkliche Richtung. Sie ist an keine Schranken, an keine Bedingungen gefesselt, und gerade das treibt sie mehr und mehr aus aller Form und Gestalt hinaus in eine raffinirte Künstlichkeit, bis man allein noch nach den Tendenzen fragt und das Recht der Natur vollständig verleugnet.

Das Schaffen der classischen Kunst war unmittelbar und naiv. Freilich nicht die Naivetät eines Kindes, das nicht weiß, was es thut, sondern die Naivetät des Genius, der nur das giebt, was er in sich findet. Bei der spätern Entwickelung der Musik drängt sich dagegen überall die Reflexion hervor, und man hat sie daher nicht mit Unrecht als die romantische bezeichnet, wenn man sich auch davor hüten muß, auf diesen Begriff alle die Bestimmungen anzuwenden, die der literarischen Romantik angehören. — Wir müssen in dieser Periode der Reflexion zwei Abschnitte unterscheiden; in dem ersten sind die charakteristischen Erscheinungen Weber, Spohr, Marschner und Schubert, im zweiten Mendelssohn, Schumann, Meyerbeer und Wagner.

Bei Weber machen sich die Einflüsse der gleichzeitigen Literatur schon in seinem äußerlichen Umgang geltend. Er stand den vorzüglichsten Trägern der Romantik nahe, und Hoffmann's Schriften übten einen bedeutenden Einfluß auf ihn aus. Er war auch insofern mit ihnen verwandt, als er der Musik die Richtung auf die nationalen Voraussetzungen gab. Er hat das Volkslied für die größere musikalische Form gewonnen, und man hat in dieser Beziehung nicht Unrecht, in seiner Musik am meisten das specifisch deutsche Wesen zu suchen. Er hat sich ferner in die romantischen

Stoffe vertieft, nicht blos mit gelegentlicher Benutzung, sondern mit selbstständiger detaillirter Ausführung. Seine Musik folgt nicht mehr ihrem eignen Gesetz, sondern sie bemüht sich, den wildromantischen Gegenstand malerisch darzustellen. Die Nuancirung des Einzelnen tritt zuweilen störend über die Gesammtheit der musikalischen Gedanken hinaus, weniger im Freischütz (1821), sehr bedeutend aber schon in der Euryanthe (1823). Seine Formen empören sich gegen die alte Schule, und wenn er auch durch das geniale Leben, durch den gewaltigen Schwung, den er seinen Melodien zu geben weiß, jeden Widerspruch zum Schweigen bringt, so wird doch der Musiker darüber nicht vergessen, daß seine Construction ein sehr bedenkliches Vorbild ist. — Genau dasselbe kann man von Marschner sagen, dessen Hans Heiling (1833) eine bedeutende Bereicherung unserer Kunst bleibt. — Bei Spohr ist die Nuancirung des Einzelnen und das Streben nach ungewöhnlichen Formen noch auffallender. Seine Symphonien wie seine Opern gehören ganz in das Gebiet der Tonmalerei, und es begegnet ihm zuweilen, daß das Barocke hart neben dem Trivialen steht, z. B. in den Schlüssen; es ist aber doch ein reicher Fonds von wirklicher Musik in seinen Werken. Franz Schubert und Karl Löwe gehören unzweifelhaft in dieselbe Richtung. Wie es möglich war, daß Schubert während seines Lebens sich keine Anerkennung verschaffen konnte, ist unbegreiflich. An Reichthum und Leben in den Melodien steht er in der Reihe der ersten Künstler, und wenn er das Lied durch seine dramatische Behandlung aus seiner eigentlichen Natur getrieben hat, wenn er in seinen größern Werken häufig die Correctheit der Form und die Vollendung der Geschmacksbildung vermissen läßt, so waltet doch in allen seinen Schöpfungen eine Poesie, die um so mächtiger wirkt, da sie durchaus populär ist. Liszt hat sich kein gemeines Verdienst dadurch erworben, daß er das Volk in diese wunderbaren Schöpfungen eingeweiht hat. — Die Nachwirkungen dieser Periode zeigen sich vorzugsweise in unsern Männerquartetten, die eine Zeit hindurch unsere nationalste Beschäftigung waren, die sich jetzt aber leider schon, wie es bei der raffinirten Ausbeutung eines einfachen Stoffes nicht anders möglich ist, in Phrasen verloren haben.

Die zweite Periode unserer reflectirten Musik zeigt einen fast entgegengesetzten Charakter. Felix Mendelssohn-Bartholdy ist wohl der gebildetste Musiker, den Deutschland überhaupt gehabt hat, aber auch derjenige, bei dem die Bildung am meisten über die

übrigen geistigen Kräfte hinausgeht. Im Gegensatz gegen den Naturalismus in den Formen der vorigen Periode ist er zu den strengen Formen Bach's zurückgekehrt, die er freilich modernisirt und verweltlicht hat, und es ist ihm dadurch gelungen, zunächst in der Kirchenmusik eine vollständige Revolution hervorzubringen. Gerade wie wir es in der Poesie gesehen haben, ist auch innerhalb der Musik öfters der Wunsch laut geworden, schon im Interesse der Kunst das kirchliche Leben wieder herzustellen; allein für eine solche Wiedergeburt reicht der bloße Wunsch nicht aus. Die Modernisirung des alten Kirchenstyls führt doch nur zu Concertstücken. Mozart's Requiem mag der ungläubigste Atheist anhören, er wird einen momentanen Schauder vor dem furchtbaren Gott der Rache empfinden. In Paulus und Elias dagegen überwiegt das Behagen an den sinnreichen Formen. Mendelssohn's Bildung ist in der That vollendet; er verfügt mit souverainer Gewalt über alle Mittel der Kunst und wird jedem Gegenstand gerecht. Er feiert im Elias den Gott des Hasses und seine Mordgeister; er überströmt im Paulus von christlicher Alliebe; er jubelt in der Walpurgisnacht mit den lichtfreundlichen Heiden auf dem Blocksberg über den Schreck der „dumpfen Pfaffenchristen," die überall den Teufel sehen. Seine eigentliche Domaine ist die Elfenwelt, in deren zierlicher Schilderung er in der That das Höchste erreicht hat. Sein Geschmack ist stets rein, aber das, was er eigentlich zu sagen hat, steht nicht im ganz richtigen Verhältniß zu der Fülle seiner Mittel. Mendelssohn ist unzweifelhaft eine künstlerische Natur, aber kein schaffender Genius, und daß er gerade in den specifisch musikalischen Kreisen eine lange Zeit die unbedingte Herrschaft führen konnte, ist charakteristisch für unsere moderne Bildung. — Mendelssohn's Einfluß auf Robert Schumann ist unzweifelhaft; doch ist bei den Letztern viel mehr innerer Fonds und viel weniger reiner Geschmack. Einzelne Schöpfungen seiner besten Zeit, z. B. seine erste Symphonie und seine Peri, werden fortleben; aber namentlich in seinen neuern Werken ist ein Raffinement der Empfindung und der Form, das zuletzt doch dazu dient, auch dem Unbedeutenden einen befremdenden Anstrich zu geben. Wir wollen z. B. die Genoveva und die Pilgerfahrt der Rose keineswegs mit den Kunstwerken Richard Wagner's in Parallele stellen, in denen weiter nichts vorhanden ist, als die Intention; es ist noch eine reiche Musik darin; allein es ist doch bereits ein Mißbrauch derselben, der alle Wirkung aufhebt. Das Raffinement ist

immer ein Ausdruck der Schwäche. Empfindung, Melodie, Rhythmus, harmonische Uebergänge, das Alles wird künstlich versteckt, und nicht viel anders verhält es sich mit der gesammten Architektur. Die natürliche Farbengebung wird durch Mosaikarbeit verkünstelt, und die Mystik der äußeren Mittel geht über den Zweck, die Empfindung hinaus. Es ist, als ob ein Maler einen bloßen Lichteffect mit schönen Farben und graziösen Linien geben wollte. — Es ist ganz merkwürdig, was bei diesem Raffinement aus dem Liede geworden ist. Robert Schumann und Robert Franz sind gegenwärtig unzweifelhaft in dieser Gattung die ersten Talente; aber ihre Empfindungen sind so fein und individuell zugespitzt, daß sie nur in einer ganz eigenthümlichen Stimmung anklingen. Man darf nur die zahllosen Zeichen ansehen, mit denen Franz sowohl Stimme als Begleitung nuancirt. Bei den ältern Tondichtern ergab sich überall das Nothwendige von selbst, die neuen Romantiker müssen lange Commentare zu ihren Intentionen schreiben. — Meyerbeer steht zwar gegen alle diese Künstler in einem scharfen Gegensatz; bei ihm überwiegt weder die innere Empfindung noch das künstlerische Streben nach Geschmacksreinheit, sondern die Speculation auf den Effect; er hat alle frühern Formen der Musik studirt, er kennt die ältere Kirchenmusik in ausgedehntem Umfang, er wendet sie aber gerade in derselben Weise an, wie das Ballet und den Marsch; sie sind ihm nicht eine innere Wahrheit, er gebraucht sie als Gegenstand der Darstellung. Aber im Resultat, im Mangel an innerer Naturwahrheit und im Vorherrschen der reflectirten Bildung über den Instinct steht er doch in seinem Zeitalter, und wir werden später verfolgen, wie auch sein Gegner, Richard Wagner, mit ihm darin wetteifert. —

Wir müssen hinzufügen, daß dieser Uebergang von künstlerischer Naivetät zur Reflexion in einem Zeitalter vorherrschender Theorie nicht vermieden werden konnte. Früher konnte freilich z. B. die Oper naiver aufgefaßt werden. Die Arien waren die Hauptsache, und es genügte, wenn durch die Handlung, auf die sich diese Arien bezogen, ein oberflächlicher Zusammenhang nothdürftig hergestellt war. Wer wollte leugnen, daß ein Heraustreten aus dieser Naivetät, ein Versuch, die Spielart zur höhern Kunstgattung zu erheben, durchaus nothwendig und berechtigt war. Nur wurde es schwer, hier das Maß zu finden, das heißt das phantastische und romantische Element, ohne welches die Musik nicht gedacht werden kann,

mit dem Sinn und der Bedeutung des Dramas in Beziehung zu setzen. Was hier durch die mangelhafte Bildung und die Unfähigkeit der Textdichter, sowie durch die Incorrectheit der musikalischen Principien verfehlt wurde, können wir bei Seite lassen; es genügt, wenn wir auf die Intentionen unsere Aufmerksamkeit richten.

Bei der allgemeinen Neigung der Poesie, sich in eine übernatürliche, mystische, göttliche oder teuflische Welt zu flüchten, lag es nahe, dies vorzugsweise in einer Kunst zu versuchen, die durch ihre eigene Natur auf das Ueberirdische hinlenkte. Wir meinen damit nicht die gelegentliche Anwendung von Wundern und Erscheinungen, sondern das Bestreben, in diesen Wundern und Erscheinungen und der durch sie hervorgerufenen Stimmung den künstlerischen Mittelpunkt der Oper zu suchen.*)

Daß hier der Einfluß der romantischen Doctrinen, wenn auch unbewußt, maßgebend war, lehrt der Hinblick auf die gleichzeitige, poetische Literatur; auf der andern Seite war aber auch die Rückwirkung sehr bedeutend. Man hat den Einfluß der Oper auf die Ausbildung des Dramas überhaupt noch zu wenig in's Auge gefaßt. Wenn sich das Publikum daran gewöhnt, in der Oper den unsinnigsten Sprüngen gleichmüthig zu folgen, so bringt es bald diese Stimmung auch in's recitirende Schauspiel mit und duldet nicht blos von der Phantasie des Dichters die geschmacklosesten Uebertreibungen, sondern es verlangt sie und ist unzufrieden, wenn seine überreizten Nerven nicht durch sehr starke Gewürze gekitzelt werden. Wenn das Pariser Publikum nicht durch Robert den Teufel und ähnliche Erfindungen bereits den Sinn für das Unmögliche und Abgeschmackte ausgebildet hätte, so würde es der Muse V. Hugo's schwer geworden sein, sich Geltung zu verschaffen. — Das Wunderbare hat, wenn überhaupt in der Poesie, jedenfalls am meisten in dieser Verbindung der Poesie mit der Musik seine Berechtigung, die im Stande ist, uns durch rein sinnliche Mittel in eine gläubige Stimmung zu versetzen. Wer würde nicht in Mozart's Don Juan, so bescheiden dem Umfang nach hier das Uebernatürliche auftritt,

*) Es wird vielleicht nicht uninteressant sein, der Zusammenstellung mit den gleichzeitigen Bestrebungen in der Poesie wegen hier Daten anzugeben. Spohr's Faust erschien 1814, Weber's Freischütz 1821, Euryanthe 1823, Oberon 1826, Marschner's Vampyr 1828, Meyerbeer's Robert der Teufel 1830, Hans Heiling 1833, Wagner's fliegender Holländer 1844. Dazu können wir noch etwa Hoffmann's Undine, Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum und Schumann's Peri rechnen.

durch die dämonische Kraft der Musik unaufhaltsam mit fortgerissen! Wenn aber der Trieb nach künstlerischer Einheit darauf hindrängt, das Reich des Wunderbaren dem blos Episodischen zu entziehen und es zur Grundstimmung des ganzen Kunstwerks zu machen, so liegt die Gefahr nahe, ihm einen zu großen Raum zu geben und es dadurch, da seine natürliche Ausdehnung nicht sehr groß ist, entweder in's Ermüdende oder in's Gräuliche und Fratzenhafte zu ziehen. Eine eigne Wunderwelt zu erfinden, ist dem Dichter nicht verstattet, er muß sich an die Ueberlieferungen halten, wenn er sie auch idealisirt. Nun reicht der Stoff nicht weit aus. Nehmen wir zunächst die heitere Seite der Geisterwelt, wie sie uns im Oberon und im Sommernachtstraum aufgeht, so wird Niemand leugnen, daß sie zu den reizendsten musikalischen Erfindungen und Combinationen geführt hat; aber weiter ausdehnen läßt sich das kaum, und wir müssen offen bekennen, daß wir schon jetzt von der ätherischen Elfenmusik mit ihren kurzen krausen Figuren ziemlich übersättigt sind. Die Bilder des Grauens verstatten eine größere Ausbreitung, aber sie werden leicht widerlich. So ist jedem natürlichen Gefühl der Spuk in Marschner's Vampyr unerträglich, und wo die Gespenster in der höchsten Vollendung auftreten, wie z. B. in der Wolfsschlucht, stellt sich unsere realistisch gebildete Phantasie der künstlerischen Intention in den Weg. Auch die glänzende musikalische Ausführung ist nicht im Stande, das Gefühl des Lächerlichen über den gräßlichen Samiel, seine Uhu's und seine Todtengerippe in uns zu unterdrücken. In andern Werken wieder, wie z. B. im Faust, im Heiling, Robert der Teufel, fliegender Holländer, werden wir durch den größern Zusammenhang in der Ausführung der eigentlichen Geschichte zu einer strengern Aufmerksamkeit auch auf die übernatürliche Welt verleitet. Wir verlangen von den dämonischen Gestalten, sie sollen sich in ihrer Sphäre und nach dem Maß ihrer angedichteten Kräfte verständig, zweckmäßig und folgerichtig benehmen, und wenn wir einmal so weit sind, so läßt sich wohl fragen, wozu denn überhaupt die ganze Maschinerie aufgewendet ist. Die menschliche Seele selbst hat ihre Tiefen und Abgründe, die der Musik die reichste Entfaltung in allen Nuancen des Schreckens, des Grauens, der Wuth und des Entzückens verstatten. Sie bedarf keineswegs der übersinnlichen Welt, und da die letztere der einmal herrschenden Stimmung unserer Phantasie in den Weg tritt, so dürfte es zweckmäßiger sein, sie aufzugeben, denn in der Regel

wird die Wirkung der Intention widersprechen. Man wird bei den Engels- und Teufelsballets, auch bei den Ballets der zur Hölle verdammten Nonnen an alles mögliche Andere eher denken, als an Engel und Teufel, und dadurch wird es dem Tonkünstler doppelt erschwert, die Stimmung in uns hervorzurufen, die er beabsichtigt, während bei einem menschlich verständlichen Stoff, wie im Fidelio, auch das härteste und verstockteste Gemüth der Kunst keinen Widerstand entgegensetzt, am wenigsten die Reflexion, daß man bei Gemüthsbewegungen im gewöhnlichen Leben nicht zu singen pflegt. Diese Reflexion ist wohl verschrobenen Aesthetikern in den Sinn gekommen, aber noch niemals dem Publikum. Wenn das Publikum Wahrheit sieht, so stellt es keine Wahrscheinlichkeitsrechnungen an. —

Auf eine ähnliche Weise hat man mit der Ausmalung historischer Voraussetzungen Ernst gemacht und sie ebenso in den Vordergrund gestellt, als die phantastischen Gestalten der Dämonologie. Es ist diese Gattung vorzugsweise von den Franzosen ausgebildet worden. Aber in Deutschland sieht man gegenwärtig weit mehr französische und italienische Opern, als deutsche, und bei allem Patriotismus finden wir das sehr begreiflich. — Die Richtung der französischen Oper auf das historische Fach hängt mit der Richtung des französischen Dramas zusammen. Zu Ende der zwanziger Jahre begann jene Schule V. Hugo's und A. Dumas', die darauf ausging, einerseits die Materie zu emancipiren, Architektur, Costüm und dergleichen zu Hauptgegenständen der Darstellung zu machen, oder ihnen wenigstens ein weit über die bisherige Gewohnheit hinausgehendes individuelles Recht einzuräumen; andererseits, an Stelle der bisherigen classischen Einheit der Form gewaltsame Contraste wirken zu lassen, das Lächerliche und das Erhabene, das Individuelle und das Ideale in einen phantastischen Zusammenhang zu bringen. Es war natürlich, daß man diese Seltsamkeiten der bessern Perspective wegen in eine vergangene Zeit und in eine entfernte Gegend verlegte, und so erklärt sich die Richtung auf die Geschichte. In der Oper müssen wir darin verschiedene Phasen unterscheiden. Eine Art von historischem Styl erkennen wir bereits in Spontini's „Vestalin" (1807) und „Cortez" (1809); aber wenn auch Spontini, von dem militärischen Glanz des Kaiserreichs durchdrungen, in der Anwendung seiner materiellen Mittel dem Stoff zu viel Uebergewicht über die Form gab, so ging er doch in seiner künstlerischen Bildung von der classischen Schule

Gluck's aus und wußte den nicht übergroßen Reichthum seiner Erfindungen durch eine gewisse Noblesse in den Formen zu rechtfertigen. Seit der Zeit blieb die historische Gattung unangebaut, bis zwei Componisten, die eigentlich einer ganz andern Sphäre angehörten, sie wieder aufnahmen. Auber's „Stumme" (1828) und Rossini's „Tell" (1829) gingen in einer Zeit über die Bühne, wo der revolutionäre Instinct allmälig die künstlichen Formen des Friedens zu durchbrechen begann. Dieser Instinct ist in beiden Opern sehr glücklich ausgedrückt. Wenn auf der einen Seite auch die alte natürliche heitere italienische und französische Musik sich nicht verleugnet, im Gegentheil durch Nachbildung von Nationalweisen verstärkt wird, so ist die Kraft, mit welcher in diesen Opern die Massen in Bewegung gesetzt werden, und der allgemeine Instinct eine musikalisch bewegte individuelle Sprache findet, während die den Mittelpunkt des dramatischen Interesses bildende Individualität verstummt, aller Bewunderung würdig und hat mit Recht in jenen Zeiten das Volk elektrisirt. Die Musik giebt das Mittel, die Masse, die im wirklichen Drama schweigen muß, zu einer in ihrer Bewegung und Leidenschaft dennoch harmonischen Gestaltung zu bringen, und die Wirkung, die sie dadurch erreicht, ist augenscheinlich. In jenen beiden Opern sind die Gegensätze nicht tief aufgefaßt. Ein Fischerlied zum ersten Vorwurf einer Marseillaise zu machen, ist eigentlich nicht sehr tragisch; aber die geschickte Ausführung läßt uns das vergessen. Trotz dieser geringen Ansprüche ist schon in der Stummen der Versuch, eine novellistische Intrigue mit allgemeinen historischen Gegensätzen in Verbindung zu bringen, nur in der Intention gelungen. Bis zum Ausbruch des Kampfes geht Alles vortrefflich; als aber die Wendung eintreten soll, gerathen Dichter und Componist in Verwirrung und wir finden keinen Zusammenhang mehr heraus. Das wird in der Oper bei der Vervielfältigung der Motive immer der Fall sein, da für eine breite, verständliche Ausführung derselben nicht der Raum ist. Die Stimmung, die Leidenschaft zu entwickeln, hat die Musik unendliche Mittel, aber in den Voraussetzungen muß sie Maß halten. — Weit über diese im Ganzen noch einfache Aufgaben ging die historische Musik in den dreißiger Jahren hinaus. Halevy's „Jüdin" (1835) ist ein vollständiges, complicirtes und sehr breit ausgeführtes Drama, übrigens trotz der grellen Gegensätze nicht unglücklich erfunden, in seinen größern Motiven durchaus verständlich und we-

nigstens mit einem Anlauf zur Charakteristik sowohl der historischen Zustände als der einzelnen Individualitäten. Die Musik hat einen ernsten Charakter, sie sucht mit seltener Gewissenhaftigkeit zu zeichnen, aber schon in diesem Uebermaß der Detailzeichnung wird sie ihrer eigentlichen Natur untreu, und statt uns zu versöhnen, entläßt sie uns am Schluß mit dem schreiendsten Mißlaut. Halevy hat in seinen spätern historischen Opern seinen ersten Versuch so in's Grelle, Gräuliche und Fratzenhafte übertrieben, daß man den Landsmann und Zeitgenossen V. Hugo's wohl herauserkennt. — Ein Jahr nach der „Jüdin“ (1836) wurden Meyerbeer's „Hugennotten“ in Paris aufgeführt. In diesem Werk ist die Intention ebenso groß, als die Ausführung kleinlich. Die Idee, die religiöse Begeisterung, die mit etwas schwärmerischem Eifer für die Zukunft kämpft, zur Frivolität, die in ihrem Festhalten am Bestehenden gleichfalls zum Fanatismus führt, in Gegensatz zu stellen, und diesen Contrast theils durch allgemeine Typen (wie z. B. Marcel und St. Bris), theils durch die Massen künstlerisch zu gruppiren, ist vortrefflich, und die Musik bietet durch ihre historischen Reminiscenzen die schicklichsten Mittel, diesen Gegensätzen Farbe und Stimmung zu geben; aber durch das Uebermaß von Costüm und Decoration, durch die beständige Einmischung äußerlicher Effecte ohne alle Beziehung zur wirklichen Handlung, durch Absurditäten in der Intrigue selbst, die in gewissem Sinn auf den Componisten zurückfallen, weil er beim Textbuch wesentlich betheiligt war, durch barocke, allem künstlerischen Sinn widerstrebende Formen, sowie durch einen in das leerste Getümmel auslaufenden Schluß sind diese Wirkungen verkümmert, und die Oper, die der Anlage nach ein Kunstwerk im großen Styl hätte werden können, ist zu einem Effectstück herabgesetzt. — Noch mehr gilt das von dem „Propheten“ (1848) desselben Componisten. Auch hier arbeiten Dichter und Componist beständig ihrem Zweck entgegen, und wenn man auch die Ahnung vortrefflicher Intentionen hat, so wird man um so mehr durch das Uebergewicht der Mittel, die für sich selbst zu wirken beanspruchen, beleidigt.

Meyerbeer hat, während er die Massen elektrisirte, bei ernsten Musikern und Kunstfreunden der geflissentlichen Frivolität seiner Arbeiten wegen große Entrüstung hervorgerufen. Man hat, veranlaßt durch die grenzenlose Principlosigkeit seiner Methode, das Wesen der Oper näher in's Auge gefaßt und die Frage aufgestellt, ob hier überhaupt von einer Kunstgattung die Rede sein könne. Diese

Frage hat in Deutschland eine sehr ernste Bewegung hervorgerufen, deren Träger, Richard Wagner, mit den literarischen Tendenzen der neuesten Zeit im Guten wie im Schlimmen Hand in Hand geht. —

Auch Wagner konnte dem allgemeinen Experimentiren der Zeit nicht entgehen. Seine erste Oper, „Rienzi", gehörte dem historischen, seine zweite, „der fliegende Holländer", dem phantastischen Genre an. Seitdem hat er sich durch immer strengere Selbstprüfung, d. h. durch immer genauere Beobachtung seines eignen Talents, aus der er dann eine allgemeine Regel abstrahirte, zu einer neuen Kunsttheorie herausgearbeitet, die nichts weniger als eine vollständige Revolution in allen Künsten verspricht. Seine praktischen Versuche in der Kunst vom Jahre 1842—1849 gingen fastspurlos vorüber, als er aber nach der Mairevolution, die ihn aus seiner amtlichen Stellung vertrieb, sich der kritischen Thätigkeit zuwandte, brachen sich auch seine künstlerischen Leistungen Bahn, und er ist gegenwärtig mehr als die eigentlichen Dichter der Hauptgegenstand der ästhetischen Polemik in Deutschland. Franz Liszt hat ihn als den neuen Messias der Kunst verkündet, es hat sich in der musikalischen Kritik eine Schule gebildet, die ihn weit über Beethoven hinausstellt, und auch die Belletristik, namentlich die demokratisirende, macht mit mehr oder minder Verständniß für seine Bestrebungen Propaganda.

Was Wagner unter Demokratie versteht, hängt mit der historischen Demokratie nicht im Entferntesten zusammen. Sein Princip beruht vielmehr auf jenem für exclusive Naturen berechneten Idealismus der Künstlerwelt, den das Athenäum, die Europa und die übrigen Zeitschriften der romantischen Schule verkündeten. Gleich ihnen predigt Wagner die Ablösung des Künstlers von allen praktischen Interessen, die Heiligung seines Lebens durch die Ertödtung alles Egoismus und jene strenge Sammlung, mit der die Zerstreutheit der Interessen in unserm Zeitalter in schreiendem Widerspruch steht; gleich ihnen verhöhnt er die sogenannte Bourgeoisie, die, in endlichen Interessen befangen, für den reinen Aether der Kunst keinen Sinn hat, und stellt ihr ein ideales Publikum entgegen, welches er Volk nennt. Dieses Volk ist ein Ideal, welches, wie alle Ideale, die widersprechendsten Anforderungen in sich vereinigt: Hochherzigkeit der Gesinnung und Freiheit von allen weltlichen Bedürfnissen, Gefühl der Noth und Verständniß für alle Subtilitäten einer

feinern Empfindung. Wenn er das Volk definirt als Inbegriff aller der Menschen, die eine gemeinsame Noth vereinigt, so irrt er sich, wenn er diesem Volk durch das heitre Spiel einer edlen Kunst die angemessene Erhebung und Läuterung geben will. Das Volk in Noth verlangt eine handgreiflichere Kost; es hält sich an das Christenthum oder an den Communismus, an das Versprechen künftiger Genüsse im Himmel oder auf Erden. Das Volk in Noth ist nicht die Welt, in der die Symbole jener vornehmen Kunst ihre Stätte finden. Wohl versteht es die Symbole des Kreuzes und der Guillotine, aber mit den Mythen vom Schwanenritter und vom Venusberg, mit den Mysterien vom heiligen Graal und von den Nornen hat es nichts zu schaffen.

Als die lichtfreundliche Bewegung in den „freien Gemeinden" versumpfte, die sich in langweiliger, stoffloser Erbaulichkeit hinschleppten, fanden sich einzelne höher gestimmte Gemüther, die ihnen einen idealen Inhalt geben wollten. Die freie Gemeinde sollte der Träger der neuen Natur- und Kunstreligion sein. Das Hauptdogma dieser Schule war die Theorie von der Identität der Religion, der Kunst und der wirklichen Gesellschaft, sowie von der Identität aller Künste: ein Dogma, dessen Bekenner wohl selber nicht wußten, daß es nur eine Wiederholung der Weissagungen von Novalis, Schleiermacher rc. war. Zwar fügte man den demokratischen Einfall hinzu, daß jeder freie Mann der Gemeinde ohne Unterschied Künstler, Geistlicher, Poet und Schauspieler sein sollte; aber das war doch nur eine Idee der Zukunft, für die Gegenwart konnte die Kunstreligion wie bei den Romantikern nur auf die auserwählten Geister berechnet sein: das deutsche Volk verengte zu dem Kreis der Wissenden von Weimar. Wagner fordert für sein Kunstwerk der Zukunft das Zusammenwirken aller einzelnen Künste, die durch die Theilung der Arbeit bisher ein selbstständiges Gedeihen gehabt: die Architektur soll ihm alle ihre Kräfte widmen, die Landschaftmalerei darin aufgehen, Poesie, Musik und Tanzkunst, eine von ihm erfundene Trinität, in harmonischem Zusammenwirken sich daran betheiligen. Er vergißt, daß diese Forderungen sich widersprechen, daß z. B. die reichere Entfaltung der Musik eine gewisse Enthaltsamkeit der Poesie verlangt, daß die detaillirte Entfaltung der Charaktere und der Leidenschaften eine weitere musikalische Bearbeitung nicht zuläßt, weil der dramatische Realismus und der musikalische Idealismus Dinge sind, die sich in ihrer Ausbildung

einander ausschließen; daß jene Oper im reinen und strengen Styl, von der er träumt, ebensowohl die poetische Detaillirung der Situationen und Charaktere, wie die virtuose und in sich selbst abgerundete Entfaltung der musikalischen Mittel ausschließt; daß sie also eben darum jene andern Kunstformen nicht absorbiren kann, sondern sie neben sich bestehen lassen muß, das Drama ebenso wie die Symphonie und das Oratorium.

Die wahre Kritik geht darauf aus, die Kunstformen streng von einander zu sondern und dadurch rein zu halten. Die romantische Kritik dagegen, und Wagner ist im höchsten Grade romantisch, geht auf die Vermischung, die, weil sie widerstrebende Zwecke vereinigen will, zu gar keiner endlichen Gestaltung führt. Wagner ist nicht blos in seiner Tendenz Romantiker, sondern auch in der Methode seiner Kritik. Er geht nicht von einem hingebenden Studium des Einzelnen aus, sondern baut vorher das Gerüst seiner Theorien auf und knüpft daran, was ihm paßt, ohne zu fragen, ob es dadurch anch seine richtige Stellung erhält. So verkümmert er durch eine falsche Verallgemeinerung fast überall sein Urtheil. Wir begegnen häufig einer scharfen, glänzenden Darstellung von den Uebelständen der gegenwärtigen Kunst, und folgen nun mit gespannter Erwartung dem Gedankengang des Kritikers; aber wenn wir an den Punkt gekommen sind, wo der wirkliche Aufschluß erfolgen soll, bricht er plötzlich ab, macht einen Strich und geht zu etwas Anderem über, oder was auch sehr häufig vorkommt, er wiederholt die alten Sätze in neuen Variationen. Er hat die schönsten Aperçus, aber er hat nie die Ausdauer, sie znm Abschluß zu bringen; wo ihm der Gedanke ausgeht, wendet er Bilder an, die zuweilen glücklich gewählt, zuweilen aber auch ganz nichtssagend sind, und gerade in dem Stoff, den er doch am meisten verstehen sollte, in der Technik, die eine ruhige, besonnene Auseinandersetzung verlangt, verfällt er fast regelmäßig in leidenschaftliche Dithyramben, die zwar viel verheißen, aber nichts erfüllen. Auch in dieser Beziehung erinnert seine Kritik durchaus an die Schriften der romantischen Schule, die überall anregten, aber nirgends dem Urtheil einen klaren, faßbaren Halt gaben. Wir können uns zwar darüber freuen, daß die Kunst aus der rohen Technik, sowie aus dem bloßen Instinct heraustritt, und sich über ihre Tendenz, sowie über die Methode ihres Schaffens ein bestimmtes Bewußtsein zu bilden sucht, aber es ist in diesen Versuchen eine Unruhe, Hast und Willkür, die uns

verwirrt, anstatt uns aufzuklären, zumal daneben immer die falsche Vorstellung durchscheint, mit der Tendenz sei die Hauptsache abgethan. Ein Uebertreiben der geistigen Ansprüche geht fast immer Hand in Hand mit einem Mangel an Productivität. Wagner verwirft in der Consequenz seines Systems nicht nur die neuesten Experimente in der Oper, sondern die Oper überhaupt; noch mehr verwirft er die Instrumentalmusik und das Oratorium. Auf der andern Seite erscheint ihm auch das recitirende Drama als ein vollkommen verfehlter Versuch, noch mehr die übrigen Kunstgattungen der Lyrik und des Epos. Mit der bildenden Kunst macht er denselben kurzen Proceß. So sieht es fast so aus, als ob wir uns bisher nur im Traum mit der Idee gewiegt haben, wir hätten eine Kunst, und als ob wir das Aufblühen einer solchen erst von dem „Kunstwerk der Zukunft" erwarten könnten.

Dieses Kunstwerk soll sich von den frühern Versuchen vorzugsweise dadurch unterscheiden, daß in ihm, was früher Zweck war, sich bescheiden soll, Mittel zu werden: Musik, Malerei, Tanz u. s. w. Die Poesie soll sich zwar nur durch diese Mittel äußern, aber sie soll nicht nur der eigentliche Zweck, sondern auch die schöpferische Kraft sein. So soll z. B. die musikalische Ausführung unbedingt aus dem poetischen Inhalt hervorgehen, der nothwendige Ausdruck desselben sein und nichts Anderes geben, als ihn. Das ist ein Rigorismus, bei dem sich sehr viel denken läßt, aber auch nichts; denn betrachten wir Poesie nicht, wie es gewöhnlich geschieht, als eine bestimmte Kunstgattung, sondern als einen synonymen Ausdruck für Kunst überhaupt, so wird man nicht leugnen können, daß sie nach der Verschiedenheit der sinnlichen Organe auch verschiedene Formen annehmen muß, die sich unmöglich einander decken. Bei einem classischen Componisten wird die musikalische Ausführung dem Text vollkommen entsprechen, und sie wird insofern auf uns den Eindruck eines nothwendigen Naturproducts machen; aber dieser Eindruck ist eine Täuschung. Die Kunst, die Beethoven zu seiner Fidelio-Arie u. s. w. befähigt hat, ist doch eine andere, als die Shakspeare's, und das Eine ist aus dem Andern nicht herzuleiten. Es geht uns hier wie bei jeder Verallgemeinerung: wir verlieren uns zuletzt in leere Phrasen. Wagner hat bei seinen „musikalischen Dramen" sowohl durch Text als durch Composition vielfache Gelegenheit zu gerechtem Tadel geboten; er versteckt dann das Eine durch das

Andere; die transcendente „Poesie", die weder in den Worten noch in den Tönen sich vollständig erschöpft, soll ihn der Kritik entziehen.

Wir fassen zunächst seine Stoffe in's Auge. Auch hier treffen wir ihn in Uebereinstimmung mit der romantischen Schule. Er findet nicht in der Geschichte, nicht im geselligen Leben der Gegenwart, nicht in novellistisch angelegten Begebenheiten den richtigen Vorwurf für ein Drama, sondern im Mythus; und in dem Mangel einer aus dem Volk hervorgegangenen und in dem Volk lebenden Mythologie sieht er zugleich die Quelle aller Verirrungen in der modernen Kunst. Daß er diesen Mangel auch auf das politische Gebiet überträgt und in der staatlichen Constituirung der Menschheit den Grund zur Unfähigkeit der modernen Poesie erkennt, weil „Staatsmenschen" ebensowenig eine Mythologie hervorbringen, als Verse machen könnten, und daß er darum die Möglichkeit eines Kunstwerks der Zukunft erst in die Zeit verlegt, wo die Staaten aufgehört haben werden, dürfen wir hier nur beiläufig erwähnen, denn er spricht über diese Dinge wie der Blinde von der Farbe, und wo ihm Begriffe fehlen, erfindet er alle Tage neue Kategorien. Zu dem hat ihn der Eifer, mit dem man sich in neuerer Zeit seiner Kunstversuche angenommen hat, belehren können, daß man den Untergang der Staaten nicht abzuwarten braucht, um wenigstens mit einigem Erfolg hervortreten zu können.

Sein erstes Stück „Rienzi" war eine sehr geschickte Bearbeitung des Bulwer'schen Romans, die nur den Fehler hatte, daß sie für einen Operntext zu sehr im Detail ausgeführt war. In den folgenden Textbüchern (fliegender Holländer, Tannhäuser, Lohengrin) hat er diesen Fehler vermieden. Sie sind einfach skizzirt, und unterscheiden sich von den sonst geläufigen Operntexten vortheilhaft durch ein geschickteres Arrangement, größere technische Gewandtheit so wie durch eine edlere Form. Allerdings hätte Wagner schon durch diese Praxis auf den Gedanken kommen können, daß sich dadurch doch wieder eine neue Gattung bildete, und daß das eigentliche Drama, in dem die Leidenschaften und die Charakteristik im Detail ausgeführt werden sollen, nicht überflüssig gemacht wird; denn nicht alle Leidenschaften und nicht alle Charaktere sind von der Art, daß sie sich blos in Stimmungen auflösen und sich musikalisch ausdrücken lassen. — Wagner hat für seine Texte ältere Bearbeitungen zu Grunde gelegt, z. B. der fliegende Holländer ist

ganz aus Heine's Salon, bei Tannhäuser finden wir Anklänge an Eichendorff, Tieck und Heine, im Lohengrin wieder an Heine und bei dem neuesten Kunstwerk der Zukunft, welches die Sigurdsage behandelt, ist Fouqué's „Held des Nordens" das Vorbild. Es soll darin nicht der geringste Vorwurf liegen, denn es kommt nicht auf die Anregung, sondern auf die Ausführung an, und hier möchte der allgemeine Fehler darin liegen, daß er mehr auf die mit dem Stoff zu verbindende symbolische Bedeutung, als auf das Thatsächliche, das dem Gefühl unmittelbar Wahrnehmbare der Sage Gewicht legt. Durch dieses Hervorheben der allegorischen Bedeutung kommt wieder ein Supranaturalismus in die Poesie, der nur schädlich wirken kann, denn in der Kunst ist nur das im Recht, was wirklich dargestellt wird, und es ist eigenthümlich, daß Wagner in dieser supranaturalistischen Richtung immer weiter geht. — Der „fliegende Holländer" geht zwar von einem übersinnlichen Motiv aus, von der Sage, daß ein Schiffer wegen tolldreisten Uebermuths verdammt ist, durch alle Ewigkeit auf dem Meer herum zu segeln, bis er ein treues Weib findet; aber die Behandlung dieser Sage ist durchaus individuell. Das Stück hat manche Fehler, es leidet namentlich an einer gewissen Monotonie, da es eigentlich nur eine ausgeführte Ballade ist, aber einzelne Scenen sind mit großem dramatischen Verstand ausgeführt. — Im „Tannhäuser" geht die Symbolisirung schon weiter. Die dramatische Dialektik ist in das Reich der übersinnlichen Ideen verlegt. Es ist der Gegensatz zwischen der heidnischen und der christlichen Liebe, der sich nur zufällig an eine ziemlich unbedeutende Persönlichkeit knüpft. Die Menschen sind uns in diesem Stück gleichgültig; wir sehen in ihnen nur die Träger von Ideen. Trotzdem ist die Behandlung so geschickt auf die Sinnlichkeit berechnet, daß wir uns über den Supranaturalismus hinwegsetzen und uns in der phantastischen Welt zu Hause fühlen. — Dagegen ist im Lohengrin ein weiterer Schritt in's Reich des Uebernatürlichen, dem wir nicht mehr folgen können, weil das Motiv einer ganz bestimmten sittlichen Voraussetzung angehört, die nicht mehr die unsrige ist. Das erregende Motiv des Stücks beruht darauf, daß Elsa sich verpflichtet, ihren Mann niemals zu fragen, wer er ist, und daß, als sie ihn fragt, er sich augenblicklich entfernen muß. Das ist gegen die menschliche Natur. Das Weib hat das Recht und die Pflicht ihren Mann zu kennen, und wenn man uns die Geheimnisse des Graals dagegen vorhält, um uns zum Schwei-

gen zu bringen, so sind diese für uns ebensowenig eine Autorität, als die Legenden von Wischnu und Brama. Die Motive gehen aus dem Menschlichen heraus, und es ist daher auch nicht von einer wirklichen Entfaltung menschlicher Leidenschaften und Empfindungen die Rede, sondern von mystischen Gegensätzen, die ein blos äußerliches Verhältniß zu einander haben. In Folge dessen geht auch die Musik nicht darauf aus, uns unmittelbar fortzureißen, sondern uns in einer ahnungs- und geheimnißvollen Spannung zu erhalten. Nur die contrastirenden Ideen, die durch bestimmte melodische Motive ausgedrückt werden, sind in ein kunstvolles Wechselverhältniß zu einander gesetzt, nicht die Personen. Dieser Supranaturalismus ist um so merkwürdiger, da auch hier wieder der christliche, ätherische, substanzlose Himmel mit seiner in der leitenden Graalmelodie ausgedrückten, spiritualistischen Reinheit den Sieg über die leidenschaftlich bewegte sinnliche Heidenwelt davonträgt, ganz wie im Tannhäuser, trotz der leidenschaftlichen Abneigung, mit der Wagner in seinen Kritiken den christlichen Spiritualismus bekämpft. Das ist einfach daraus zu erklären, daß, wenn man sich einmal in Symbole und Allegorien einläßt, der Sinn derselben bald in sentimentale Stimmungen und endlich in Tändelei verloren geht. Schon im Text ist von wirklich ausgeführten Gedanken keine Rede; es sind ganz allgemein gehaltene lyrische Empfindungen, die häufig genug in den conventionellen Klingklang auslaufen. Eine Charakteristik der einzelnen Figuren oder eine durchsichtige Motivirung der Situationen ist nicht einmal versucht.

Es ist im Grunde mit der musikalischen Ausführung ebenso. Wir können uns der Bemerkung nicht enthalten, daß seine Erklärung, man könne in den neuern Sprachen keinen Vers machen, ein rein individuelles Geständniß ist und daß seine Gleichgültigkeit gegen melodische Erfindungen im eigentlichen Sinn aus dem dunkeln Gefühl seiner Unproductivität hervorgeht. Bei seinen musikalischen Arbeiten sieht man überall die Reflexion durch. Wagner hat sich zwar dagegen sehr heftig gesträubt, aber schon daß er seinem Kunstwerk der Zukunft sieben Bände Reflexion vorausgeschickt hat, denen vielleicht noch mehrere folgen werden, deutet darauf hin.

Wie es bei einem übertriebenen Spiritualismus fast immer der Fall ist, wendet Wagner zur Ausführung seiner übersinnlichen Zwecke lauter grobsinnliche Mittel an. Er verfährt darin zwar nicht so ungeschickt wie Meyerbeer, der seine Effecte ganz beliebig durch-

einanderwirft; er sucht vielmehr für seine Decorationen und Verwandlungen, für seine Chorale und Hirtenlieder, für seine Märsche und Tänze irgend eine passende Veranlassung, aber am Wesen der Sache wird dadurch nichts verändert. Wagner versteht es sehr gut, durch geschickte, freilich häufig auch sehr kokette Instrumentation die Phantasie zu erregen und zu spannen, aber wo der wirkliche Ausdruck einer bleibenden starken Stimmung und Leidenschaft erwartet wird, da versiegt seine Kraft, und er giebt Trivialitäten mit barocken Einfällen vermischt. Seine Musik ist durchaus populär, das hat der Erfolg bewiesen, gerade so populär wie Meyerbeer, denn sie ist sehr deutlich, man kann keinen Augenblick in Zweifel darüber sein, was sie ausdrücken will. Wenn also der vollständige und correcte Ausdruck des dramatischen Inhalts das Höchste wäre, was die Kunst leisten könnte, so hätte Wagner allerdings Recht, sich für einen der größten Künstler zu halten. Aber der Grundsatz ist falsch. Wenn man früher den dramatischen Ausdruck zu sehr vernachlässigt hat, so war es zweckmäßig, die Nothwendigkeit desselben einmal schärfer hervorzuheben, aber der Ausdruck darf doch immer nur das untergeordnetste Moment der Kunst sein, die Hauptsache bleibt immer, was der Künstler eigentlich uns giebt, und das wird denn doch wohl auf dasjenige herauskommen, was Wagner sehr geringschätzig als die absolute Musik bezeichnet. Seine eigne Unfähigkeit, einen großen musikalischen Gedanken festzuhalten, seine Methode der musikalischen Ideenassociation, die stark nach Mosaikarbeit aussieht, und seine Nichtachtung der musikalischen Kunstformen sind noch keine Beweise für seine Ansichten; und das Forum, an das er sich wendet, das souveräne Volk, würde kaum eine entscheidende Stimme haben, da es sich in derselben Weise für Flotow wie für Wagner begeistert, und eigentlich auch aus demselben Grunde. Selbst in Beziehung auf seinen Ausdruck hat er doch immer nur einen sehr einseitigen Zweck erreicht. Er charakterisirt immer nur einzelne vorübergehende Situationen, unruhige Momente und dergleichen; zu einer Charakteristik der Figuren, die wir bei Mozart so glänzend ausgeführt finden, kommt es bei ihm keineswegs; statt dessen giebt er uns kurze melodische Motive, die sich leicht dem Gedächtniß einprägen, und die er bei jedem neuen Eintreten der nämlichen Person oder des nämlichen Gedankens wiederholt. Das ist freilich die wohlfeilste Art der Charakteristik, denn sie ist ganz äußerlich und im Grunde blos auf das Gedächtniß berechnet. — Andere

Uebelstände seiner Kunstform finden sich bei ihm zwar in höherm Grade, als bei den übrigen neuern Componisten aus der französischen Schule, aber wir finden sie doch mehr oder minder bei allen wieder, und es ist daher nöthig, hier noch kurz darauf einzugehen.

In der ältern Zeit, wo die italienische Weise die vorherrschende war, studirte man ausschließlich oder doch vorzugsweise die Technik der menschlichen Stimme, die Instrumente mußten sich bequemen, zu dienen. Durch die Ausbildung der Instrumentalmusik in Deutschland ist das anders geworden. Man hat sich daran gewöhnt, den Gesang dem Orchester unterzuordnen, und ist wohl gar so weit gegangen, der menschlichen Stimme selbst diejenige technische Berücksichtigung zu versagen, die man doch andern Instrumenten zu Theil werden läßt. Daher kommt es, daß die wenigen noch vorhandenen Gesangskünstler in Deutschland die italienische Musik vorziehen, die zwar in allen andern Beziehungen in Trivialität verfallen ist, aber soviel wenigstens von der alten Kunst festgehalten hat, sangbar zu schreiben. Diese Uebertreibung der Technik in Deutschland bezieht sich auf die Theorie wie auf die Praxis. Schon die Schüler wollen im Raffinement der Form wenigstens über Beethoven hinausgehen. Die eigentliche Technik, das sogenannte Virtuosenthum, geht damit Hand in Hand. In den goldenen Zeiten des Virtuosenthums wurde auch dieses mit einer gewissen Naivetät betrieben. Man dachte sich Kunststücke aus, wesentlich um die Fingerfertigkeit zu zeigen; eine künstlerische Bedeutung hineinzulegen, fiel Niemanden ein. Durch Franz Liszt ist in dieses Virtuosenthum eine neue Richtung gekommen. Er hat nicht nur die Technik auf eine Weise ausgebildet, daß alle seine Nebenbuhler wie Zwerge gegen ihn erscheinen, sondern er hat auch seinem freilich mehr receptiven als productiven hohen künstlerischen Sinn Raum zu geben gesucht. Dasselbe hat Hector Berlioz in Frankreich gethan; er hat, um die unmöglichsten Wirkungen hervorzubringen, in der Massenhaftigkeit wie in der Individualisirung der Instrumente die unglaublichsten Mittel angewendet. Diese beiden Richtungen haben sich gefunden, sich mit der idealistischen Wagner's in Verbindung gesetzt, und dadurch die „Musik der Zukunft" in Aussicht gestellt, die zu fassen man vorher alle angebornen und angezogenen Begriffe von Musik bei Seite werfen muß.

Mit dieser Uebertreibung der Technik geht die Neigung, die verschiedenen Gattungen zu vermischen, Hand in Hand. In frühe-

rer Zeit fiel es den alten Meistern nicht ein, wenn sie einen Marsch oder eine Opernarie schrieben, den Kirchenstyl anwenden zu wollen, und umgekehrt; jetzt aber, wo man auf die stumpfen Sinne nur noch durch Contraste wirken kann, ist das in der That der Fall. Als Mittelpunkt dieser Experimente, da in den übrigen Gattungen doch immer einige Form beobachtet werden muß, bietet sich von selbst die Oper dar. Wir haben darin theils die alten Opernarien, Tänze, theils Volkslieder, Männerquartette, theils fugirte Chöre im Kirchenstyl u. s. w. in schönster Harmonie durcheinander. Aus dem einförmigen, im beständigen Gleichklang dahinschwebenden Classicismus eines Metastasio ist sie in das wechselnde Gewoge der romantischen Tragikomödie gerathen. Eine eitle Charakterzeichnung, ein grelles Hervorheben der Contraste soll den tragischen Styl der Action ersetzen. Die Instrumentation reiht sich dieser Künstelei würdig an, das sonst vorherrschende Streichquartett weicht dem Blech, der Pauke, der Orgel und zur Abwechselung auch alten oder neu erfundenen sentimentalen Instrumenten. Durch diese Verwirrung der Gattungen ist diejenige Richtung der Kunst, die am meisten der Nationalität entspricht, die komische Oper, in Deutschland fast untergegangen. Wenn wir die komischen Opern von Mozart nehmen und andere Versuche vom zweiten Rang, z. B. die Dittersdorf'schen, dazu stellen, wenn wir ferner von Weber, Marschner und Andern die komischen Partien ihrer ernsten Oper verfolgen, so sollten wir glauben, daß Deutschland die Fähigkeit zu einer komischen Oper besessen hätte, die über die aller Nationen hinausgegangen wäre; aber wir haben in diesem ganzen Jahrhundert nichts darin geleistet, während die Franzosen und Italiener bei aller Verwilderung ihrer ernsten Musik in diesem Fach ihre Nationalität treu bewahrt und classische Schöpfungen hervorgebracht haben.

Wenn wir in der Musik ein fortwährendes Absterben der natürlichen Kraft und eine immer größere Hinneigung zur Reflexion wahrnehmen, so bietet die **bildende Kunst** das entgegengesetzte Schauspiel. Nicht als ob es auch hier an Experimenten und Abstractionen fehlte, aber diese Verirrungen in den Ansichten und Zwecken sind unbedeutend, wenn man sie neben die wirklichen Leistungen hält. Für die Malerei scheint sich ein neues goldenes Zeitalter zu bereiten, und fast von Jahrzehnt zu Jahrzehnt sind die

Fortschritte so groß, daß wir z. B. heute die Begeisterung gar nicht mehr begreifen, die vor noch nicht zwanzig Jahren die damals blühhende Düsseldorfer Schule in uns hervorrief.

Zu Anfang dieses Jahrhunderts herrschte auf das Einseitigste die Antike. Man ging lediglich darauf aus, akademische Stellungen und akademische Gesichter in beliebigen Variationen zu wiederholen. Dieser Idealismus brachte es zu weiter nichts, als zu Combinationen alter Formen, in denen die Symbolik der im öffentlichen Geschmack festgestellten Ideen des Schönen und Erhabenen auseinandergebreitet wurde. Diese Ideale gehörten keiner bestimmten Zeit, keinem bestimmten Moment an. Sie versuchten es auch nicht, die Natur in ihrer unmittelbaren Gewalt zu fassen, sondern sie veredelten dieselbe, wie man sich damals ausdrückte: sie gaben Typen an Stelle der Individuen. Fast gleichzeitig erhob sich in Frankreich, in Belgien und Deutschland eine allgemeine Reaction dagegen.

In Frankreich ging diese Reaction vom Realismus aus. Die neue Schule ließ die antiken Modelle fallen, und wendete sich zur Beobachtung der Natur in ihrer vollen Kraft. In der Malerei hat Géricault (seit 1812), in der Plastik Barye (seit 1824) diese Richtung angebahnt. Sie haben mit der halbgeistigen Natur, mit Thieren, Seestücken u. dgl. angefangen, und dieselben in ihren charakteristischen Momenten studirt. Auch in den historischen Gemälden ging man auf die Quellen zurück, setzte das Bedeutende an Stelle des lyrisch Schönen, und kehrte im Ausdruck des Gesichts, in der Haltung der Figuren, im Costüm und in der Beleuchtung dasjenige hervor, was das Publikum frappiren mußte, nicht das, woran es bereits gewöhnt war. Dieser Realismus ist der durchgehende Zug der neuen französischen Kunst geblieben. Wir halten diesen Realismus, der darauf ausgeht, die Natur bis in die kleinsten Züge nachzuahmen, und durch das strenge Studium der Wirklichkeit sich diejenige Freiheit in den Bewegungen und Gestalten zu erringen, die keine Modellmalerei jemals erwerben wird, für einen nothwendigen und segensreichen Durchgangspunkt in der Kunst, aber nicht für das Höchste. Die Kunst soll nicht blos Nachbildung des Wirklichen sein, weil die bloße Wirklichkeit niemals mit sich in voller Uebereinstimmung ist. Barye's Löwen, Tiger und Pferde sind der Natur abgelauscht, aber sie geben, gerade weil sie nur natürlich sind, nicht die Idee vom Thierleben, die sich das künstlerisch gebildete Auge erst abstrahiren muß, und gerade so ist es mit

der Malerei. Das Gesetz der Linien und Farben, welches die alten Meister gefunden und beobachtet haben, ist nicht nur wesentlich zur Schönheit, sondern auch zur Wahrheit des Ausdrucks.

Der Abweg dieser Richtung liegt nahe. Bei dem Suchen nach dem blos Charakteristischen geräth man sehr leicht in die Verirrung, das Auffallende ohne Rücksicht auf seine ideale Bedeutung als charakteristisch zu nehmen, und indem man diese Züge portraitartig hervortreten läßt, die höhere Wahrheit, die in der Hervorhebung des Bedeutenden und Wesentlichen besteht, aus den Augen zu lassen; und in der ängstlichen Nachahmung der Natur läßt man sich leicht verleiten, mit einem gewissen Trotz dem Auge diejenigen Züge aufzudrängen, die zwar richtig sind, die aber den Totaleindruck stören. Diese Manier, die Wahrheit zu übertreiben, indem man das Zufällige über das Wesentliche setzt, geht aus der Neigung hervor, durch Contraste zu wirken. Eben daraus erklärt es sich, wenn man solche Gestalten für vorzugsweise künstlerisch hält, die einen ganz besonders individuellen, zufälligen Ausdruck haben, die der Regel widerstreben. Fast jeder neuere französische Salon bietet eine ganze Reihe von Fratzen, d. h. von übertriebenen und isolirten Originalitäten. Man malt den Staub auf den Stiefeln mit einer unermeßlichen Sachkenntniß und stört dadurch die Aufmerksamkeit auf die Hauptsache; man prägt in den Gesichtern die complicirtesten Leidenschaften aus und nimmt ihnen dadurch ihren Charakter. In neuerer Zeit haben sich die Franzosen viel mit Phrenologie beschäftigt und wetteifern nun in ihren Statuen, das ganze System dieser angeblichen Wissenschaft auszuprägen, d. h. den Schädel so mißgestaltet als möglich zu machen. In manchen neuern Behandlungen aus der biblischen Geschichte wird die Localfarbe und das Costüm auf eine Weise gehandhabt, daß man den Gegenstand und die Idee vollständig darüber vergißt. Man muß einmal die glänzendste Schauspielerin des gegenwärtigen Frankreich gesehen haben, um solche Gemälde, wie z. B. die Hastingsschlacht von Horace Vernet und die Marie Antoinette von Paul Delaroche zu begreifen. In beiden Fällen ist die erste Wirkung, durch Ueberraschung und Erstaunen vermittelt, sehr groß. Wer ist nicht von der dämonischen Leidenschaft, welche die Rachel bei ihrem Spiel entwickelte, bis in die innerste Seele ergriffen worden? Von der schwächlichen, koketten Ziererei, die man in der darstellenden wie in der bildenden Kunst bei uns nur zu häufig in der Stellung der Personen zu einander, in

ihrer Körperhaltung und dgl. findet, ist in dieser gewaltigen Action keine Rede. Aber die zu hoch gespannte Action führt auch leicht zur Verzerrung. Die Künstler gehen nicht mehr darauf aus, das Leben zu idealisiren und zu verklären, sondern sie fixiren einen bestimmten Effect, nachdem sie ihm die möglichste Steigerung gegeben haben. Wer hat nicht bei der Rachel im Stillen gefühlt, daß diese dämonische Kraft nicht mehr ganz im Maß des Schönen bleibt, und daß diese Poesie des Contrastes zwischen der ruhenden und leidenschaftlich erregten Individualität, welche den Grundzug ihres Spiels ausmacht, ebenso leicht zur Manier werden kann, als die beständige antik gelassene Attitüde, die man nach dem Vorbilde der Weimarer Schule unsern Schauspielern empfahl? — Im Gemälde ist das aber noch bedenklicher. Auf dem Theater ist die leidenschaftliche Erregung doch nur ein Moment, den wir in seinem Werden verfolgen können, und der nachher nur noch in der Erinnerung wieder aufgefrischt wird; im Gemälde dagegen wird der Moment fixirt, und wir haben ihn beständig vor Augen. Es wird dadurch die Bildung eines Styls, wenn nicht unmöglich gemacht, doch wenigstens sehr erschwert, und damit die höchste Vollendung der Kunst ausgeschlossen.

Wenn die ängstliche Nachahmung der Natur und der Wirklichkeit zu einem bedenklichen Materialismus verleitet, so geht damit das entgegengesetzte Streben, edles Interesse in dem geistigen Ausdruck zu concentriren, und in demselben so verschiedene Motive zu entwickeln, daß eine vollständige Tragödie darin enthalten ist, Hand in Hand. Zwar ist dieses Streben wesentlich im Gegensatz der neuen Kunst zur alten begründet. Wenn die Alten das schmerzerfüllte Antlitz mit dem Mantel überdeckten, so lag in diesem ängstlichen Schönheitssinn ein Mangel, sie kannten noch nicht die geistige, die ideale Bedeutung des Schmerzes. Wir, die Modernen, wollen überall zum Wissen und zur Anschauung vordringen, und mit Recht; allein die Aufgabe hat ihre Grenzen, wenn sie nicht aus dem Gebiet der Wahrheit und der Schönheit heraustreten soll. Das höchste geistige Raffinement verleitet ebenso zur Manier und Caricatur, als das materialistische: die feinste Sentimentalität und der frechste Materialismus grenzen hart an einander.

In einer andern Richtung geht die belgische Schule. Hier ist die Virtuosität in der Technik, welche die bewunderswürdigsten Wirkungen hervorruft. Schon seit den ältesten Zeiten haben die

belgischen Maler in dieser Beziehung das Größte geleistet. Die neuern Maler, namentlich Gallait und de Biefe, stehen ihnen fast gleich. In der Technik kann man nicht weiter darüber hinausgehen. Ihre Personen treten wirklich aus der Leinwand heraus, sie leben und bewegen sich; die Kunst hat die Natur vollständig überwunden. Aber weiter ist sie auch nicht gegangen, von Idee und Idealität finden wir keine Spur. Ihre historischen Gemälde werden zu glänzend ausgeführten Genrebildern, und schon in der Auswahl ihrer Gegenstände, die sich sogar mit einer gewissen Vorliebe dem Häßlichen und Todten zuwendet, drückt sich Geistlosigkeit aus. Es ist nur die sinnliche Natur, von der sie angeregt werden, über die sie Herr sind, nicht der Geist, der in ihr waltet. —

Bei den Deutschen hat, wie es zu allen Zeiten und in allen Künsten der Fall war, die Idee den Vorrang über die Sinnlichkeit behauptet. Da aber unsere Maler in der letzten Zeit angefangen haben, auch in den sinnlichen Mitteln mit ihren Nachbarn zu wetteifern, so dürften wir wenigstens an die Möglichkeit glauben, Kunstwerke vom ersten Range hervorzubringen.

Ehe wir an die nähere Entwickelung gehen, deuten wir auf die Uebelstände hin, die bei uns wie bei allen modernen Völkern dem Styl in der Kunst entgegenstehen. Sie sind im Grunde die nämlichen, wie in der Musik.

In frühern Zeiten hatte jedes Kunstwerk einen bestimmten Zweck; die Kunst hatte sich nicht einseitig vom Handwerk getrennt, sie war nicht für sich selbst da, sie diente dem öffentlichen Leben. Der innere Zusammenhang, der dadurch in die mittelalterlichen Werke kam, läßt sich nicht wieder herstellen, denn das materielle Leben hat eine Ausdehnung gewonnen, die mit einer gewissen Unruhe und Hast im Schaffen und Wirken verbunden ist und die alle Sammlung ausschließt. Durch die ungeheuer gesteigerten Communicationsmittel, durch die Neigung zur Auswanderung und durch das beliebte Reisen hat das öffentliche Leben etwas Nomadenhaftes angenommen; sich eine bleibende Wohnstätte zu gründen, und diese mit einer gewissen Andacht mit dem Gedanken an eine lange Nachkommenschaft zu pflegen, ist nur Wenigen vergönnt. Unter diesen Umständen wird es kaum mehr möglich sein, die Kunst als einen integrirenden Theil in das Leben aufzunehmen; sie muß um ihrer selber willen gepflegt werden, und wenn daraus etwas Gemachtes hervorgeht, so muß man dies schon mit hinnehmen.

Es ist in neuerer Zeit sowohl von kunstliebenden Fürsten, als auch von Privatleuten und Städten für die Kunst sehr viel gethan, und in dieser Beziehung verdient die romantische Schule großen Dank. Wenn ihre Urtheile auch aus keinem sichern Princip hervorgingen, so gab sie doch nach allen Seiten hin bedeutende Anregungen, und ersetzte häufig durch richtigen Instinct das mangelhafte Verständniß.

Zunächst handelte es sich darum, dasjenige zu bewahren, was von öffentlichen Monumenten in Deutschland der wahrhaft vandalischen Zerstörungswurth entgangen war. Theils die einseitige Richtung auf die Antike, theils das vorherrschende Nützlichkeitsprincip hatten in diesen Denkmälern die furchtbarste Verwüstung angerichtet. Noch tief in diese Periode hinein herrschte z. B. in Berlin der Einfluß des trefflichen Schinkel vor, dem wir zwar manche kostbare Verzierungen der Stadt verdanken, der aber doch wesentlich dazu beigetragen hat, jenen bunten, den natürlichen Bedürfnissen widerstrebenden Geschmack hervorzurufen, der auch in den Luxusbauten sich an den Kasernenstyl der modernen Städte anschmiegt und ihnen allen Charakter nimmt. Die Bewunderung für die großen Bauwerke des Mittelalters hat erst allmälig wieder Platz gegriffen, und es gehörte lange Zeit dazu, ehe man daran dachte, die herrliche Marienburg aus dem Schutt wieder einigermaßen hervorzuheben und Deutschlands größtes Bauwerk, den Cölner Dom, seiner Vollendung entgegenzuführen. Ein ernstes Zurückgehen auf den ältern Styl in der Fortführung der Baukunst hatte seine Schwierigkeiten, denn zunächst hatte man nur die größern Werke, die Schlösser, Kirchen und Burgen in's Auge gefaßt. Kirchen konnte man nicht in übergroßer Anzahl bauen, da einmal die alten vorhanden waren und da die Bevölkerung nicht in so hohem Grade wuchs. Für Burgen war vollends kein Bedürfniß vorhanden, und die neuen Bedürfnisse der Zeit, Festungen, Eisenbahnen, Kasernen und Hôtels, erforderten einen neuen Styl. Wo man den alten nachbildete, geschah es meistens aus einem romantischen Interesse, welches die Kunst nicht wesentlich förderte. Wenn man z. B. an passenden Stellen moderne Ruinen aufrichtete, oder ein gothisches Gebäude in die Mitte von orientalischen Plattdächern oder von schnurgeraden modernen Wohnhäusern stellte, so war dadurch für den Charakter nicht viel gewonnen. Erst in neuerer Zeit hat man angefangen, den Charakter mittelalterlicher Städte ernsthaft zu studiren, nicht blos

nach ihrer äußerlichen Ansicht, sondern nach ihren innern, auf Zweckmäßigkeit beruhenden Einrichtungen zu fragen, und über die Anwendung derjenigen Principien, die als feststehend betrachtet werden müssen, auf die modernen Bedürfnisse nachzudenken. Wenn wir auch keineswegs der Ansicht sind, daß man die modernen Städte ohne weiteres in gothische verwandeln kann, so wird doch der Einfluß dieser Studien auf den Styl in der Architektur sehr vortheilhaft sein.

Die Hauptstätte der Kunst sind vorläufig immer noch die Luxusbauten. In diesen Gebäuden und Sammlungen, die ausschließlich der Kunst wegen eingerichtet sind, liegt zwar auch viel Vortheilhaftes für die Künstler, denn sie finden für ihre Studien Alles zusammen, was sie sonst mühsam aufsuchen mußten, allein die Kunstwerke selbst gewinnen dadurch keineswegs. Um richtig zu wirken, muß ein Kunstwerk an dem Platz stehen, der seiner Natur entspricht. Bei den modernen Sammlungen aber geht man vielmehr darauf aus, die verschiedenen Künste an einander zu drängen und so den Eindruck der einen durch die andere zu stören. Die fabelhafteste Ausdehnung hat dieses Streben nach Vielseitigkeit in dem Berliner neuen Museum gewonnen, wo durch das Ueberladene die vortrefflichsten Kunstwerke verkümmert werden. In den Münchener Kunstanstalten ist das zwar lange nicht so weit getrieben, aber für den ruhigen Kunstgenuß ist auch hier zu viel. Indessen müssen wir doch von diesen Ausstellungen absehen, denn nur durch diese Anstalten ist es möglich geworden, den Künstlern vom ersten Range eine reiche Beschäftigung zu geben und ihre Werke mit dem Volk zu vermitteln, denn die Kunstvereine, so löblich ihre Tendenz an sich ist, sind doch durch die Beschränkheit ihrer Mittel vorzugsweise darauf angewiesen, die Mittelmäßigkeit zu begünstigen, und in den beliebten illustrirten Weihnachtsgeschenken herrscht sogar geradezu das Schlechte, Schwächliche und Geschmacklose vor.

Der edle Eifer begabter Fürsten für die Kunst — unter denen Ludwig I. von Baiern und Friedrich Wilhelm IV. von Preußen unstreitig den ersten Rang einnehmen — hätte nicht ausgereicht, wenn nicht gleichzeitig unter den Künstlern selbst eine geniale Productivität aufgeblüht wäre, die den Bedürfnissen der Zeit durch ihre Leistungen entgegen kam. Aber das pflegt sich immer zu entsprechen. — Die bedeutendsten Schöpfungen der Kunst knüpfen sich vorzugsweise an zwei große Namen, an Cornelius und Rauch.

Das Zusammenleben der deutschen Künstler in Rom um das Jahr 1819, Cornelius, Schadow, Overbeck u. s. w., hat uns Niebuhr in seinen Briefen angedeutet. Sie hingen mehr oder minder mit der romantischen Schule zusammen und theilten auch ihre Sympathien für die katholische Kirche, die man dem plastischen Künstler schon nachsehen muß, so lange sie nicht in's Gebiet der Moralität übergreifen, und so lange der Protestantismus nicht aus seinem innern Wesen heraus eine eigne Kunst hervorgebracht hat. — Cornelius wurde 1819 als Director der Akademie nach Düsseldorf berufen, aber schon in den nächsten Jahren in München beschäftigt und siedelte sich mit seiner ganzen Schule 1824 nach München über, wo er im Verein mit seinen Schülern und gleichstrebenden Freunden eine Reihe der bedeutendsten Kunstwerke ausführte, die aber auf den öffentlichen Geschmack in Deutschland schon darum eine geringere Wirkung ausübten, weil sie in Fresko ausgeführt waren, und weil München unter allen deutschen Hauptstädten vielleicht am wenigsten geeignet ist, einen Mittelpunkt der allgemeinen Bildung auszumachen. Im Publikum trat daher die Düsseldorfer Schule weit über die Münchener hinaus.

In Düsseldorf hatte 1827 Schadow die Leitung übernommen. Eine Reihe junger talentvoller Maler, Lessing, Hildebrand, Hübner, Sohn u. s. w., schlossen sich noch in demselben Jahre an ihn an, Bendemann folgte 1828. Die Gemälde dieser Künstler, die in den öffentlichen Kunstausstellungen durch ganz Deutschland verbreitet wurden, gaben dem Geschmack des Publikums eine bestimmte Richtung. Heute, wo wir in der Kunst bedeutend weiter gekommen sind, setzt uns der große Eindruck, den sie hervorriefen, in Erstaunen; wenn wir sie aber mit dem Zustand der Malerei im Anfang des Jahrhunderts in Vergleich setzen, so müssen wir doch ein großes Verdienst bei ihnen anerkennen. Sie repräsentiren in der Technik einen großen Fortschritt und sie wirken auf das Gemüth ein. Freilich lag in dieser vorherrschenden Gemüthlichkeit namentlich für die historische Malerei ein schlimmer Abweg. Man wurde daran gewöhnt, die ernsthaftesten Gegenstände genreartig zu behandeln und lediglich auf die Stimmung auszugehen, wie bei einem lyrischen Gedicht oder einem landschaftlichen Gemälde, und selbst das Genre behandelte man nicht naiv, sondern reflectirt, in der vorherrschenden Sentimentalität. Elfen, Schnitterinnen, Mädchen mit Trauben, Nymphen u. s. w. waren immer die Hauptsache, und die übergroße

Neigung zu diesem Genre führte zum Tändelnden, Süßlichen und Manierirten. Blos dieser Stimmung wegen haben z. B. „die trauernden Juden" von Bendemann, 1832, und selbst noch der „Jeremias in der Wüste" von demselben Meister, 1837, einen allgemeinen Enthusiasmus hervorgerufen; und doch ist hier reine Modellmalerei; Leben, Action und Charakteristik ist nicht vorhanden. Dieser Geschmack konnte nicht lange dauern, und es ist in der That aus jener Künstlergruppe nur Lessing gelungen, sich in dem neuen Wetteifer der Kunst auf dem Boden zu erhalten, weil dieser begabte Maler der Einzige ist, der sich nicht mit seinen ersten Errungenschaften zufrieden gab, sondern der energisch fortarbeitete. Sobald die Münchner Leistungen allgemeiner bekannt wurden, namentlich nach der Berufung von Cornelius und Kaulbach nach Berlin, nahmen sie die ihnen gebührende erste Stelle ein. — Neben Cornelins nennen wir Overbeck, der durch seine Gläubigkeit auch den Sinn und den Ton der alten Maler zu vermitteln wußte, Schnorr, dessen zahlreiche Bilder über die Nibelungensage, die Geschichte Karl des Großen, Friedrich Barbarossa's u. s. w. eine Reihe schönempfundener Figuren enthalten, der auch in Bezug auf die Individualisirung sich vor der übrigen Schule auszeichnet und ein außerordentlich landschaftliches Talent verräth; Heß, dessen Klarheit und Harmonie einen höchst wohlthätigen Eindruck macht; Genelli, der eine wunderbare Fülle plastischen Formensinnes entfaltet und mit großem Blick überall das Zufällige vom Wesentlichen zu trennen weiß; Schwind, der die altdeutschen Formen auf das Kräftigste wiedergiebt, und mit sinniger Anmuth auch in ernste Gegenstände eine heitere Naivetät überträgt. — Ueber alle tritt aber Cornelius heraus. Ein gewaltiger Ernst, der alles Unbedeutende vernichtet; eine innere Naturwahrheit selbst in den kühnsten, phantastischen Conceptionen; eine Kraft der Darstellung, die mit einer unglaublichen Oekonomie der Mittel die sichersten dramatischen Effecte erzielt; eine unvergleichliche Fähigkeit, große Leidenschaften sinnlich auszudrücken und bedeutende Charaktere zu schaffen; der reinste Styl in den Linien und Umrissen, und eine Idealität, die sich nicht scheut, durch kleine, humoristische Züge selbst ein dämonisches Bild dem menschlichen Gemüth zugänglicher zu machen: das sind die Vorzüge dieses größten Malers der Gegenwart, der damit noch eine fabelhafte Productivität verbindet und dem nur eins abgeht, die Farbe.

Aber auch bei diesem großen Künstler fühlen wir heraus, was wir als Mangel der ganzen neuern Kunst erkannt haben, die Unsicherheit in den Stoffen. Cornelius hat mit seinem dichterischen Sinn vorzugsweise diejenigen poetischen Quellen gewählt, die eine große Auffassung zulassen, den Homer, den Dante und die Edda. Allein diese mythischen Stoffe stehen darin den heiligen Traditionen älterer Maler nach, daß sie nicht in das Bewußtsein des Volkes eingedrungen sind; der Künstler kann es zwar zu einer sinnlichen Klarheit bringen, die uns überwältigt, allein selten oder nie zu jener vollkommenen Befriedigung, die nur aus einem durchgreifenden Verständnisse erfolgt. Vielleicht die Krone seiner Werke sind die Cartons zu dem Campo-Santo in Berlin, namentlich seine sieben apokalyptischen Reiter, welche die sündhaften Erdbewohner vor sich niedermähen. Aber die Apokalypse liegt unserem Anschauungskreise noch ferner als die griechische Mythologie. Es ist von Cornelius ein sehr richtiger Takt, daß er die sentimentalen oder schrecklichen, der Sinnlichkeit unbedingt widerstrebenden Stoffe aus der christlichen Mythe vermeidet; aber jene Stoffe hatten wenigstens den Vorzug, daß sie dem allgemeinen Bewußtsein näher lagen, und daß sie eben daher eine bestimmtere Individualisirung verstatteten. So bedeutende Formen Cornelius in seinen Figuren zu entwickeln weiß, es sind eigentlich doch immer Gattungsmenschen, bei denen der Abweg in die Abstraction und Allegorie nahe liegt.

Es ist leichter, auf diesen Uebelstand hinzuweisen, als ein Mittel anzugeben, ihn zu beseitigen. Die eigentliche Historienmalerei verleitet, wie uns das Beispiel der Belgier zeigt, auf Abwege, welche die Hinneigung zur Mythe bei der Münchner Schule vollkommen rechtfertigen. Man fühlt sich zu leicht versucht, statt die Größe des Gegenstandes in dem Bilde selbst anszuprägen, an die Reminiscenz zu appelliren, und des Charakteristischen wegen dem Detail einen überwiegenden Raum zu verstatten. Was die Mythe betrifft, so fehlt der heidnischen die Hauptsache für die ideale Ausbildung unserer Kunst, die Uebereinstimmung mit unseren sittlichen Empfindungen, und die hergebrachten christlichen Stoffe gehören einer Zeit an, wo man im Tod das Symbol des Lebens suchte. Wir, die wir an das wirkliche Leben glauben, können uns weder an den Märtyrerbildern, noch an den Gleichnissen erbauen, die nur eine contemplative Stimmung hervorrufen. Die Stoffe, die sich Cornelius ge-

wählt hat, zeigen zwar Leben, Action und Leidenschaft in hohem Grade, aber sie enthalten noch etwas Mystisches und Fremdes, das auch die geniale Kraft dieses Meisters nicht hat vollig überwinden können. Es ist nun höchst interessant, zu verfolgen, wie sein begabtester Schüler, Kaulbach, der mit seinem ganzen Denken und Empfinden der neuern Zeit angehört, diese Fremdartigkeit der mythologischen Stoffe zu überwältigen gestrebt hat.

Ein solches Streben läßt sich nur vermitteln durch eine sehr weitgehende, in gewissem Grad zersetzende Reflexion, die das unbewußte, nachtwandlerische Schaffen des wahren Genius nicht begünstigen. Man hat diese überwiegende Reflexion bei Kaulbach schon mehrfach und ganz mit Recht angefochten; es hängt mit einem andern Fehler zusammen, der sich zwar keineswegs überall bei ihm ausspricht, aber doch zu häufig, um einen ganz reinen Eindruck möglich zu machen, nämlich mit dem theatralischen Ausdrucke vieler seiner Figuren und Situationen, mit der übertriebenen Anwendung sinnlicher Mittel, z. B. in der Farbe, in deren Technik er zwar seinem Meister bedeutend überlegen ist, in der er aber eine gewisse Koketterie nicht verleugnen kann, und in der Ueberfülle der Motive, von denen eins das andere durchkreuzt. Es wäre aber voreilig, daraus eine Mißbilligung seiner ganzen Richtung herzuleiten, denn abgesehen davon, daß seine unbedingte Herrschaft über die technischen Mittel, sein Formenreichthum, die Correctheit seiner Zeichnung, die schöne Bewegung der Linien überall den bedeutenden Künstler verrathen, so ist auch die Reflexion ein ganz unvermeidliches Moment, um die künstlerischen Stoffe, die unseren gewöhnlichen Vorstellungen frmd oder gar widersprechend sind, mit denselben zu vermitteln. Und wenn wir mit den Resultaten dieser Reflexion auch nicht immer übereinstimmen, so finden wir doch so viel Geist darin, daß wir dadurch zu fruchtbarem Nachdenken angeregt werden.

Wir lassen seine kleinen humoristischen Zeichnungen, die vielleicht den reinsten Eindruck machen, und die allein schon eine geniale Anlage verrathen, bei Seite und halten uns lediglich an die größern Gemälde, die gegenwärtig in einer sorgfältigen Auswahl im Neuen Museum zu Berlin gesammelt und ausgeführt werden. Das älteste derselben, die Hunnenschlacht, das ihn zuerst berühmt gemacht hat, und das wir noch gegenwärtig für seinen genialsten Entwurf halten, hat die wenigsten Einflüsse von jener durchgreifenden Reflexion erlitten. Die Kühnheit der Conception, die fast an das Unmögliche

streift, wetteifert mit der vollkommenen sinnlichen Klarheit in der Ausführung. Wer es bezweifeln kann, daß Kaulbach wirklich eine dichterische Natur ist, muß durch dieses Bild bekehrt werden. In andern Gemälden, z. B. in der Zerstörung Jerusalems, tritt die überladene Manier schon unangenehmer hervor. Am bezeichnendsten für die Methode seines Schaffens im Verhältniß zum Idealismus und Realismus in der Kunst, zu den gegebenen Ueberlieferungen und den hineingelegten poetischen Ideen finden wir seine Zerstörung des Thurmbaues zu Babel.

Wie sinnlich klar ist die griechische Mythe von den Titanen, die einen Felsen auf den andern thürmten, um die Burg des Götterkönigs zu erstürmen, bis dieser sie mit seinen Blitzen zu Boden streckte, im Verhältniß zu der biblischen Geschichte vom babylonischen Thurmbau! Man sieht bei diesem Emporsteigen einen bestimmten Zweck, man hat bestimmte sinnliche Mittel vor sich, und der Kampf ist ein realer. Was Nimrod dagegen mit seinem Thurmbau gewollt, ist nicht klar, Gott bekämpft ihn nicht mit edler, heroischer Gewalt, sondern durch Ueberlistung, und sein Mittel, die Sprachverwirrung, ist zu complicirt, zu wenig auf die Phantasie berechnet, um eine künstlerische Darstellung zu ertragen.

Dagegen liegt in der biblischen Legende eine größere sittliche Tiefe. In dem heidnischen Mythus steht Kraft gegen Kraft; der Kampf ist ein blos äußerlicher. Die Völkerscheidung dagegen ist an sich etwas Vernünftiges: das Uebermaß der Kraft, welches der Neid der antiken Götter nur durch einfache Negation zu widerlegen wußte, lenkt der biblische Gott in seine gesetzlichen Grenzen und giebt ihm dadurch seine Berechtigung. Die Verschiedenheit der Sprachen ist nur der bestimmte Ausdruck für die sittliche Verschiedenheit der Volkseigenthümlichkeiten, durch tyrannische Gewalt in einen unfruchtbaren Staatsmechanismus zusammengepreßt. Nicht in die Höhe, wie das Gelüst des übermüthigen Genius es will, sondern in die Breite geht der Strom des Lebens. Nicht in der abstracten Tiefe der einzelnen Erscheinung, sondern in der Gesammtheit der in freier Eigenthümlichkeit aufblühenden Erscheinungen realisirt sich die Gottheit.

Diesen tiefen sittlichen Sinn der Legende hat Kaulbach dichterisch aufgefaßt, er hat mit richtigem Takt das Motiv der Sprachverwirrung ganz weggelassen. Aber wie es bei allen allegorischen Auffassungen geschieht, das ideelle und das sinnliche Moment fallen auseinander, der Geist ist nicht der belebende Grund der Erscheinun-

gen. Bei unsern unendlichen Perspectiven fehlt uns das Centrum; zu leicht verliert sich daher die Fülle der Anschauung in Arabesken, in fein geschlungene Linien, die Gruppirung wird nach äußerlicher architektonischer Symmetrie angelegt, die Bedeutung durch Ideenassociation hergestellt. Die moderne Kunst sucht ihre Gottheit, aber sie weiß sie im Leben nicht zu finden. Der Gott, der da oben über dem Thurm von Babel schwebt, ohne eine bestimmte, klar anschauliche Thätigkeit, milde und sanft, ja bleich und schattenhaft, obgleich er doch gerade ein Werk der Zerstörung ausüben soll, ist erst später hineingezeichnet in das bunte Leben, welches das klare Künstlerauge in reizender Fülle aufgefaßt, die sichere Künstlerhand in lebendiger Anschaulichkeit wiedergegeben hat. Er ist nicht der menschlich zürnende Gott der naiven Religion in der Majestät sinnlicher Schrecken, er ist der reflectirte Gott des modernen Rationalismus, der in die Geschichte, in die Natur eingreifen soll, man weiß nicht wie, der im Verborgenen waltet, da doch, was wir von ihm wissen oder behaupten, nur Resultate des Verstandes sind. Und das gilt nicht blos von diesem Bilde, sondern von sämmtlichen des Neuen Museums in Berlin; überall sehen wir die überirdische Welt, z. B. die Propheten in der Zerstörung Jerusalems, die griechischen Götter im Homer u. s. w. als bleiche, gespenstische Schemen der farbenreichen Welt des wirklichen Lebens gegenüberstehen; Kaulbach hat nicht die Unbefangenheit, sie mitten in dieses Leben hinein zu tauchen.

Ein genaueres Studium dieser Werke dürfte auch am fruchtbarsten sein, wenn man sich über das Verhältniß unserer modernen Kunst zu den Antiken wie zu den mittelalterlichen Idealen in's Klare setzen will. Unter den bildenden Künstlern wie unter den Musikern, namentlich unter solchen, die nicht sehr productiv sind, hat sich die Ansicht verbreitet, die gesammte moderne Kunst sei ein Abweg, und man müsse in seiner Gesinnung zum Christenthum womöglich in seiner entsprechendsten Form und zu seiner Methode, den mittelalterlichen Traditionen, zurückkehren. Was wir bei der romantischen Schule schon früher erwähnt haben, kommt in unserer Zeit sehr häufig vor, daß man nämlich in seiner Reaction bis in die entferntesten Zeiten zurückgeht, daß man zuletzt bereits in Rafael, in Michel Angelo und Albrecht Dürer ebenso wie in Sebastian Bach und in Händel den Keim der künstlerischen Verderbniß findet, und daß man es als einen Vorzug der altdeutschen Kunst darstellt, daß sie die Gesetze der Natur gering achtete und die Fülle des Lebens ab-

sichtlich vermied. Solche Einfälle sind leichter zu widerlegen, als zu begreifen, und es ist nur ein günstiges Zeichen für den neuern Aufschwung unserer Kunst, daß sie zwar in Bezug auf den Inhalt auf die Tiefe der christlichen Ideen eingeht, in Bezug auf die Form aber sich den antiken Vorbildern zuwendet.

Die griechischen Ideale waren der Malerei nicht günstig, weil sie einfach in ihrem Wesen und fertig waren, und weil, was ihnen widerfuhr, sich zu ihrem geistigen Inhalt nur accidentell verhielt. Die Malerei aber will den Menschen in Bewegung. Die christlichen Ideale, soweit sie sich nicht durch ihre Unnatur und Unschönheit der Darstellung entzogen, waren insofern geeigneter, als sie einen vermittelst einer That oder eines Leidens überwundenen Conflict enthielten. Allein ihre Thaten wie ihre Leiden waren nicht geschichtlicher Natur, die Idee realisirte sich nicht im Factischen: ihr idealer Sinn lag vielmehr außerhalb des Ereignisses, und so waren sie nur symbolisch darzustellen.

Das Christenthum hat der Kunst unendlich genützt, indem es den Malern Gelegenheit gab, für ein großes Publikum zu produciren, indem es sie an feste Traditionen gewöhnte und ihnen allgemeine Formen des Ideals vorzeichnete, was bei einer werdenden Kunst, wo ernste Sammlung nöthiger ist, als die Unruhe der stofflichen Ausbreitung, von unnennbarer Wichtigkeit ist. Wenn es die Kunst anfangs in falsche Ideale verstrickte, in jene häßlichen spiritualistischen Kreuzigungen des Fleisches und in Mirakel, die aller sinnlichen Wahrheit Hohn sprachen, so hat es doch den dunkeln Stoff gegeben, aus dem die spätere Genialität die reinsten Ideale entwickeln konnte. Die Gemüthstiefe hat aus dem Christenthum die sixtinische Madonna und den Christo della Moneta geschöpft, die höhere poetische Phantasie die jüngsten Gerichte.

Das moderne Christenthum dagegen, soweit es sich in der Kunst äußert, ist fast ausschließlich reflectirt und sentimental. Es ist nur selten das unmittelbare Bedürfniß, dem die religiösen Bilder ihr Dasein verdanken, meistens theils eine gewisse künstlerische Usance, theils die Neigung zur Symbolik, die in der Unfähigkeit, lebendige Menschen in der Bewegung sich vorzustellen, sich eines halbsymbolischen Stoffes bemächtigt, in welchem der Contrast der Stimmung äußerlich, zuständlich, genrehaft im Costüm und in der landschaftlichen Gruppe vermittelt wird. Theaterfiguren und Producte des Witzes, wie die schwindsüchtig verklärte Cäcilie, deren Seele sich in

Tönen auflöst, eins der beliebtesten Modebilder, müssen jeden gesunden Sinn empören.

Am wenigsten dürfte sich die Bildhauerkunst versucht fühlen, mit Aufgebung des antiken Ideals die mittelalterlichen Formen zum Vorbild zu wählen, wenn auch jener antikisirende Ton, moderne Charaktere im antiken Costüm oder auch in antiker Costümlosigkeit darzustellen, glücklicherweise längst überwunden ist. Die moderne Bildhauerkunst geht, wie billig, vom Realismus aus, aber sie hält in Bewegung und Haltung den idealen Zweck im Auge. Die Bildhauerkunst hat in den letzten Jahrzehnten in Deutschland einen fast ebenso bedeutenden Aufschwung genommen wie die Malerei. Alle Städte füllen sich wetteifernd mit Bildsäulen, die Naturwahrheit und Idealität auf das Glücklichste vereinen. Meister ersten Ranges, Rauch an der Spitze, bringen auch in diese Formen ein Leben, eine Bewegung und einen Gedankenreichthum, der uns zeigt, daß die schöpferische Kraft unseres Volks noch nicht im Absterben ist; aber wer sich davon überzeugen will, muß nicht die Ritter vom Geist aufschlagen, sondern sich das Friedrichsdenkmal in Berlin ansehen. Wer bei diesem Anblick noch daran zweifelt, daß wir Adel, Lebensfülle und Lebensmuth genug haben, um der Zukunft getrost in's Auge zu sehen, der ist überhaupt nicht zu bekehren.

Neuntes Kapitel.

Der theologische und politische Radicalismus.

1.

Strauß — Feuerbach — Ruge — die ästhetische Kritik: Gervinus — die freien Gemeinden und die Demokratie.

Fast in sämmtlichen Zweigen der Literatur und Kunst haben wir im Verlauf dieser Auseinandersetzung einen analogen Gang in der Entwickelung des öffentlichen Geistes nachgewiesen. Es versteht sich von selbst, daß dieser in der philosophischen Bewegung am deutlichsten hervortreten muß. Man soll die Philosophie keineswegs als eine Wissenschaft in der Reihe der übrigen Wissenschaften betrachten. Die übrigen Wissenschaften sind ihrem Wesen nach zeitlos. Die Kenntniß wächst zwar an Umfang wie an Tiefe, der Gegenstand selbst aber bleibt ungeändert. Die Philosophie dagegen hat ihre vornehmste Bedeutung darin, daß sie den Ideen der Zeit einen concentrirten und energischen Ausdruck giebt. Man hat sich zwar häufig die Mühe gegeben, aus philosophischen Lehrgebäuden alles dasjenige zu entfernen, worin man Einflüsse und Beziehungen auf die Zeit wahrnahm, um nach Ausmerzung desselben die sogenannten reinen Gedanken zu behalten; allein man hat alsdann in der Regel das Größte und Bedeutendste verwischt. Es ist damit nicht wesentlich anders, als mit der Religion, obgleich diese ihrer ganzen Natur nach eine längere Dauer und eine größere Integrität gegen den Wechsel der Ideen und Empfindungen behauptet. Die philosophische Anlage ist mit der poetischen verwandt, nur daß diese individualisirt, während jene generalisirt. Ohne die Philosophie, die von Zeit zu Zeit das allgemeine Gewebe der wissenschaftlichen und

praktischen Thätigkeit in großen kühnen Zügen zusammenfaßt, ihm Gestalt und Physiognomie giebt, würde sich das Wissen wie das Handeln bald in stoffliche Geschäftigkeit verlieren. Nur sind philosophische Naturen dieser Art fast noch seltener als künstlerische, und finden sich am wenigsten unter den zahlreichen Schülern, die ein neues philosophisches System hervorzurufen pflegt.

Von diesem Gesichtspunkt muß man die Hegel'sche Philosophie würdigen, die noch einmal berufen war, einen gewaltigen Einfluß auf die Entwickelung des deutschen Geistes auszuüben. Wenn es auf den ersten Anblick befremdlich erscheint, daß diese Philosophie mit ihren conservativen Anlagen plötzlich revolutionär wurde, so wird eine nähere Zergliederung der Art und Weise, wie sie conservativ war, dies Befremden aufheben.

Wir hatten im vorigen Bande die Hegel'sche Philosophie als den letzten Ausdruck jener großen deutschen Bewegung aufgefaßt, die in der Wissenschaft und Kunst so reiche Blüthen getrieben hatte, als den Versuch, den ganzen Gewinn dieser reichen Entwickelungszeit zusammenzufassen und ihn als ewigen Erwerb dem Gedanken zu überliefern. Die Hegel'sche Philosophie hat einen Reichthum an Gelehrsamkeit, eine Mannigfaltigkeit der Anschauungen und Vorstellungen entwickelt, daß ihr keine Philosophie des Alterthums oder der neuen Zeit an die Seite zu stellen ist. Sie hat das weite Gebiet der Religion, der Geschichte, der Staatswissenschaft, der schönen Künste, des Rechts und die sämmtlichen Gebiete der Natur in ihr Bereich gezogen; aber sie hat sie nicht in der unbefangenen Form gelassen, in der sie ihr überliefert wurden, sondern sie mit einer ganz unerhörten Kraft vergeistigt und dadurch zugleich einen Zersetzungsproceß an ihnen vollzogen. Denn wenn auch sehr vieles Einzelne bei der unendlichen Receptivität und Vielseitigkeit Hegel's so aussieht, als stelle es nur die objective Gestalt des Ueberlieferten wieder her, so war doch Alles von dem leitenden Geist seiner Philosophie durchdrungen und gefärbt.

Wir empfinden sehr bald in dem System einen doppelten Gegensatz heraus: einerseits gegen den Naturalismus des 18. Jahrhunderts, andererseits gegen den subjectiven Idealismus des Systems, welches ihm zunächst vorangegangen war.

Gegen den Naturalismus, d. h. gegen die Heiligung des Instincts, gegen die Herrschaft des unklaren Gefühls, gegen den Glückseligkeitstrieb und Alles, was damit zusammenhängt, hatte die deut-

sche Philosophie in ihren hervorragenden Häuptern, namentlich in Kant und Fichte, mit Kraft und Ausdauer angekämpft; die Reaction gegen diesen Terrorismus hatte sich auch in der Philosophie einen Ausdruck verschafft. Gegen diese neue doctrinäre Form des Instincts ist nun das ganze System mit einer bewunderungswürdigen Ausdauer und Consequenz gerichtet. Mit eiserner Hand beugt Hegel alle Individualitäten unter das Joch des Geistes, und es ist das ein um so stolzerer Triumph, da er es nicht mit blassen, kränklichen Schattenbildern zu thun hat, sondern mit den wirklichen Heroen der That und der Empfindung, mit den Göttern und Halbgöttern. Das Zauberschloß, in welches er die Erscheinungen einführt, ist reich und unabsehbar weit, aber seine Mauern sind unübersteiglich; wen er eingefangen hat, der sieht nicht wieder das Tageslicht.

Auf der andern Seite kämpfte er ebenso entschieden gegen die Subjectivität, d. h. die Einseitigkeit und Unvollständigkeit der Ideen, denen Kant und Fichte das Reich der Erscheinungen unterworfen hatte. Er ging im Gegentheil zunächst darauf aus, die Fülle der Erscheinungen wiederherzustellen, welche die frühere Philosophie etwas in der Weise des Prokrustes verstümmelt hatte. Man kann ohne Uebertreibung sagen, daß kein künstlerischer, sittlicher oder politischer Gesichtspunkt, von dem aus er den Erscheinungen eine neue Seite abgewinnen konnte, ihm fremd geblieben ist. Gerade so wie Aristoteles, war Hegel der gebildetste Mann seines Jahrhunderts in dem bestimmten Sinn, den wir mit diesem Begriff schon früher verbunden haben. Eben darum war er auch der Abschluß unserer classischen Literatur, deren Hauptstreben auf allgemeine Bildung gerichtet war, und dieser Gesichtspunkt ist auch derjenige, den er am hartnäckigsten nach allen Seiten hin vertheidigt.

Seine Bildung war das Gegentheil von der Aufklärung des vorigen Jahrhunderts, die mit ein paar Stichwörtern die ganze Mannigfaltigkeit der Erscheinungen beseitigte. Ja, die Abneigung gegen die Armuth dieses aufgeklärten Zeitalters hat ihn häufig zu weit getrieben. Es mußte ihm wohl begegnen, daß bei der unendlichen Fülle von Gesichtspunkten, aus denen er die objective Welt übersah, der eine zuweilen den andern durchkreuzte, und daß er entweder in Widersprüche gerieth, oder die Streitfrage durch allgemeine Formeln erledigte, die im Wesen der Sache nicht viel förderten. Noch mehr aber mußte es ihm begegnen, daß er mißverstanden

wurde, denn eine so universelle encyclopädistische Bildung ist nicht für Jedermann gemacht. Selbst diejenigen Schüler, die aus seiner Philosophie ein Lebensstudium machten, konnten an den Umfang und die Vielseitigkeit seiner Bildung nicht hinan, noch viel weniger der jüngere Nachwuchs, der eigentlich nur darauf ausging, den Schaum seines Wissens abzuschöpfen. Es gehört eine gewisse Zeit dazu, ehe die leitenden Gesichtspunkte dieser Philosophie so wiederholt und so gründlich nach allen Seiten hin durchsprochen waren, daß sie in bestimmten, festen Umrissen hervortraten. So eine Umwandlung des Blicks geschieht gewöhnlich in einem Moment, und es erfolgt dann eine allgemeine Ueberraschung und Bestürzung. In dieser Ueberraschung ist man zu weit gegangen und hat übersehen, daß ein sehr starkes conservatives Element in der Hegel'schen Philosophie allerdings vorhanden war, ja daß es eigentlich weit stärker war, als das revolutionäre.

Wir machen zunächst auf einige von den Gesichtspunkten aufmerksam, die gleich zu Anfang ahnen ließen, daß von einer einfachen Apologie des Bestehenden, wie man sie ursprünglich von dem Philosophen der uneingeschränkten Vernunft erwartet hatte, nicht die Rede war. Zunächst in der Religion. Allerdings wendete sich Hegel am eifrigsten gegen den Rationalismus wegen der Dürftigkeit und Roheit der Abstractionen, mit denen derselbe in dem reichen Leben des Christenthums aufgeräumt hatte. Er bekämpfte die Schleiermacher'sche Schule, welche die Religion in Stimmung und Empfindung auflöste, ebenso entschieden, wie die Kant'sche, die nur das Sittengesetz des Christenthums wollte gelten lassen, und von den höchsten Angelegenheiten der Menschheit das Denken ausschloß. Er fand in dem Christenthum der Kirchenväter und Scholastiker ein tiefsinniges und umfangreiches System des Gedankens, und brachte dasselbe, seiner endlichen Beziehungen entkleidet und auf seine metaphysische Form zurückgeführt, in einen innern Zusammenhang; wobei ihm freilich begegnete, was bei keinem theologischen System zu vermeiden ist, daß zwar in dieser Concordia discordantium canonum alle Stichwörter vorkamen, die sich irgend einmal in der christlichen Entwickelung geltend gemacht hatten, daß aber eben daraus ein Durcheinander entstand, welches den Kern keiner der christlichen Entwickelungsphasen traf. Dieses moderne Christenthum schwebte über Zeit und Raum im Aether der reinen Gedanken: was eigentlich die religiöse Entwickelung bestimmt hatte, Liebe, Haß,

Furcht, Leidenschaft, fand in diesem Grau in Grau gemalten Bilde keine Stelle.

Niemand war über diese Entdeckung des speculativen Inhalts im Christenthum mehr überrascht und betroffen, als die Theologen selbst. Zwar kam es ihnen ganz gelegen, wenn ihre Gegner, welche sie bis dahin nur der Gemüthlosigkeit hatten zeihen können, von einem hochgebildeten Geist auch als flach und trivial verspottet wurden. Aber es wurde ihnen auch unheimlich dabei. Das Mystische ihrer Dogmen war ihnen nicht unbequem, denn sie sollten ja eben über die menschliche Vernunft hinausgehen; aber das Mystische in den neuen Erläuterungen setzte sie in Verwirrung. Es war ihnen ganz Recht, wenn sich Hegel der Dreieinigkeit annahm, aber daß er sie durch die Idealität des Ansichseins, des Fürsichseins und des Anundfürsichseins erklärte — die alten Herren schüttelten die Köpfe, sie konnten sich nicht hineinfinden.

Zweierlei mußte schon damals die Rechtgläubigkeit stutzen machen: seine christlichen Ideen verwandelten sich in allgemeine Ideen, in Speculationen von geistigem Gehalt, die nichts Jenseitiges, nichts Uebernatürliches mehr an sich trugen, und während in der eigentlichen Theologie das Christenthum die vollständige Widerlegung und Vernichtung der frühern heidnischen Weltanschauung war, mußte es jetzt die idealen Vorstellungen auch des Heidenthums in sich aufnehmen, um jene Totalität des Geistes darzustellen, die es zur absoluten Religion stempeln sollte. Das Verderbniß der Natur und die Erlösung durch ein Wunder, die Grundzüge des Christenthums, wurden aufgegeben oder in einem neuen, ganz humanistischen Sinn aufgefaßt. Das Schwert der feinern und tiefern Bildung, mit dem Hegel den Rationalismus bekämpfte, war ein zweischneidiges, es war ebenso gegen die Orthodoxie gerichtet, die darauf verzichtete, Gott in der ganzen Fülle seiner Weisheit zu begreifen. — Etwas Aehnliches können wir in seinen politischen Theorien verfolgen. Auch hier bekämpft er vorzugsweise und leidenschaftlich die Roheit und Unbildung der Demagogen, die durch beliebige Einfälle und Abstractionen die reiche Entwickelung des wirklichen Staatslebens zu widerlegen suchten. Aber eigentlich dachte er ebenso geringschätzig über die Roheit der jüngern historischen Schule, die einer naturwüchsigen, allmäligen Fortentwickelung der menschlichen Gesellschaft zu Liebe die höchste Macht des Geistes von der historischen Entwickelung ausschließen wollte. Für ihn war der Staat die

höchste und die absolute Macht der Gesellschaft, die Macht, welche alle übrigen Functionen des Lebens in ihren Dienst zwingen sollte, aber nicht mehr der abstracte Staat des alten Rationalismus, nicht jenes Formelwesen, das dem wirklichen Leben und den wirklichen Interessen gleichgültig gegenüberstand, sondern jener Staat, der sie alle in der höchsten Potenz in sich vereinigte. Für die Ausbildung der constitutionellen Theorie hat Hegel sehr viel gethan, und seine Schüler, die für den Liberalismus arbeiteten, haben ganz in seinem Sinne gehandelt. Noch entschiedener wirkte er auf die Auffassung der Geschichte durch das Gewicht, das er auf große historische Entschlüsse im Gegensatz gegen die Befangenheit der herkömmlichen allmäligen Fortentwickelung legte. Er ist darin zuweilen zu weit gegangen, indem er über die Berechtigung der Heroen, welche ein neues Princip und eine neue Zeit verkündeten und durchsetzten, die Berechtigung ihres Gegensatzes übersah. Es ist ganz unglaublich, wie schnell sich so etwas dem allgemeinen Kreise der Gefühle und Vorstellungen einprägt. Wir machen nur auf die bekannte Schrift von Droysen über Alexander den Großen aufmerksam, in welcher nicht nur der ungeheure Umwandlungsproceß der griechischen Bildung mit glühender Begeisterung gefeiert wurde, sondern in der auch die Verfechter der Legitimität, namentlich Demosthenes, die souverainste Geringschätzung erfuhren. Das war offenbar zu weit gegangen und regte bei der Gegenpartei die entgegengesetzte Einseitigkeit an. Die Legitimisten kamen seit der Zeit auf die Vorstellung, jede wahrhaft historische That, d. h. jede That, die nicht nach den Regeln des Herkommens sich fügte, sondern aus einem freien Entschluß, aus einer Anticipation der Zukunft entsprang, sei ein Frevel an den heiligen Mächten der Geschichte. Es giebt keine Absurdität, die durch die Uebertreibung dieses Princips nicht hervorgerufen wäre. Es hing damit die doppelte Richtung in der historischen Form zusammen. Während die neue Richtung vorzugsweise auf große Perspectiven, auf ideelle bedeutende Umrisse ausging, vertiefte sich die alte mehr und mehr in das Detail der Forschungen, und schloß sich in dieser Beziehung an Niebuhr an, der zuweilen bereits den feinsten und gebildetsten Scharfsinn aufgewendet hat, um für die Gedankenlosigkeit einzutreten. — Wir könnten dieses Janusgesicht der Hegel'schen Philosophie nach allen Seiten hin verfolgen, wir begnügen uns damit, auf einen Punkt hinzudeuten. In der Auffassung der Kunst finden wir viele Anklänge an die romantische

Schule, ebenso weite Aussichten, umfassende Combinationen, dieselbe Vielseitigkeit der Bildung. Aber trotzdem ist die Hegel'sche Aesthetik in der Form wie im Inhalt der directe Gegensatz gegen die romantischen Kunsttheorien. Die Romantiker suchten im Genius wie in der Religion das Incommensurable, Unnahbare, Unbegreifliche, Jenseitige; Hegel dagegen will den Künstler ebenso begreifen, wie den Schöpfer der Welt. Im Princip ist das vollkommen richtig, denn mit einem Kunstwerk ist es nicht wie mit einer Taschenspielerei, daß die Bewunderung aufhört, sobald man dahinter kommt, wie es zugegangen ist. Die Bewunderung wird vielmehr um so größer, je klarer wir erkennen, daß der Genius in seinem instinctiven Schaffen gesetzlich verfährt, daß seine scheinbare Freiheit mit der Nothwendigkeit der Natur zusammenfällt. Aber in der Anwendung dieses richtigen Princips ist häufig ein Mißverständniß eingetreten, da man vergaß, dem begreifenden Nachschaffen ein analytisches Urtheil vorausgehen zu lassen, und da man häufig das Schlechte und Mittelmäßige mit ebenso großer Befriedigung nachconstruirte, wie das Vollendete und Ewige.

Ueberall aber war die Hegel'sche Philosophie darauf ausgegangen, das Behagen am Contrast als unberechtigt zurückzuweisen und die Harmonie des Lebens in der Kunst wie in der Religion und dem Staatswesen wieder herzustellen; nur war ihr diese Harmonie nicht ein abgeschlossener fertiger Zustand, sondern ein ewiger Proceß, der sich in stets neuen Wandelungen verjüngt. Es gehen in diesem Proceß eine Reihe ewiger Formen hervor — und das unterscheidet Hegel von seinen pessimistischen Nachfolgern, die nur noch den leeren, gegenstandlosen Proceß im Auge haben — aber keine dieser Bildungsformen ist ewig in dem wörtlichen Sinne. Sie haben alle ihre Stelle im Reich der Ideen, die Mächte des Lebens aber und der Geschichte kennen keine Schonung gegen sie. Hegel's ganze Philosophie, von dieser Seite betrachtet, ist die ideelle Ausführung des Schiller'schen Spruchs:

Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muß im Leben untergehn.

Die Anknüpfungspunkte, an welche die jüngere Schule sich anschließen konnte, um dem Lehrgebäude des Meisters eine ganz neue Wendung zu geben, sind nun gefunden; es dauerte aber eine geraume Zeit, ehe man sich so an sie gewöhnt hatte, daß man zu ihrer Anwendung den Muth fassen konnte. Sobald es einmal ge-

schah, mußte die Bewegung eine allgemeine und nationale werden. Die eigentlichen Gelehrten und das größere Publikum hatten sich zwar scheu und zum Theil feindselig von dem System fern gehalten, aber strebsame Gemüther werden gerade durch den Reiz des Geheimnißvollen angelockt, und da sämmtliche Universitäten des preußischen Staats, sowie einige süddeutsche, namentlich Heidelberg und Tübingen, Philosophen in sich zählten, die entweder directe Schüler und Anhänger Hegel's waren, oder wenigstens mit seiner Lehre in unmittelbarem Zusammenhang standen, so waren einige Jahre hinreichend, um der ganzen jüngern Generation ein Interesse an den Problemen der neuen Philosophie und wenigstens eine gewisse Gewandtheit in den Formen einzuflößen. Im Anfang behauptete die Schule auch nach dem Tode Hegel's einen innigen Zusammenhang. Zur Herausgabe der Hegel'schen Vorlesungen vereinigten sich Johannes Schulze, Marheinecke, Gabler, Gans, v. Henning, Hotho, Michelet und Förster, zum Theil sehr geachtete Namen; Rosenkranz in Königsberg, Erdmann und Schaller in Halle, Werder, Vatke, Benary und viele Andere in Berlin, Vischer in Tübingen ꝛc. bildeten eine geschlossene Phalanx, an die sich noch eine ganze Reihe jüngerer Gelehrten anschlossen. Die „Berliner Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik" bildeten das Organ der Schule, bereits mit entschiedener Hinneigung zur liberalen Auffassung, aber noch in streng philosophischer Rechtgläubigkeit.

Zwar hätten sich schon damals in den Reihen der Hegelianer ziemlich bedeutende Nuancen unterscheiden lassen, allein dem gesammten Publikum gegenüber trat die Form der philosophischen Dialektik so stark über den eigentlichen Inhalt hervor, daß man den Unterschied nicht leicht wahrnahm, und es ging eigentlich den Philosophen selbst nicht viel anders. Die Aufmerksamkeit wandte sich noch zu stark auf die Form, und die Autorität des Meisters wirkte noch zu lebhaft nach, als daß man an eine ernstliche Trennung hätte denken können. Die Anregung kam von außen.

Die erste Veranlassung für die Hegel'sche Philosophie, sich ernster über den materiellen Inhalt ihrer Ueberzeugung zu befragen, gab ein halber Anhänger der Schule, Göschel, der in seinen „Aphorismen über Nichtwissen und absolutes Wissen im Verhältniß zum christlichen Glaubensbekenntniß" (1829) sich bemüht hatte, eine Versöhnung zwischen der philosophischen Dialektik und dem Glauben anzubahnen. Weil diese Schrift die strenge philosophische Form

verließ und sich auf das Gemüth wie auf die Anschauung bezog, konnte man ihre Tendenz schärfer auffassen, und es wurde der Schule selbst klar, daß diese Auffassung des Christenthums mit ihrer eignen nicht übereinstimmte. Der Streit wurde mit ziemlicher Lebhaftigkeit fortgesetzt, bis sich endlich Göschel von der Schule trennte. Wenn auf dieser Seite der Theologie gegenüber die Schule nur mit einiger Anstrengung sich von den alten dunkeln Voraussetzungen losmachen konnte, so trat ihr Liberalismus in Beziehung auf die Staats- und Rechtswissenschaft viel schneller und entschiedener hervor, und es war namentlich Eduard Gans (geb. 1798, gest. 1839), der sie mit Geist und Gelehrsamkeit vertrat. Es ist in seiner Form der Darstellung viel belletristisches Wesen, das er sich zum Theil bei seinem vielfältigen Aufenthalt in Frankreich angeeignet hatte, aber sein juristischer Scharfsinn und sein ernster sittlicher Geist zwangen doch selbst seinen stolzen und berühmten Gegner Savigny zur gelegentlichen Notiznahme. Sein Hauptwerk, „das Erbrecht in weltgeschichtlicher Entwickelung" (1824—1835), ist das Bedeutendste, was die philosophische Rechtsauffassung der historischen gegenüber geleistet hat.

Die entscheidende Thatsache für den Auflösungsproceß in der Hegel'schen Schule war „das Leben Jesu" von **David Strauß** (1835). Die ungeheuere Aufregung, die dasselbe nicht blos in der Theologie, sondern im gesammten Publikum hervorrief, ist aus verschiedenen Ursachen zu erklären. Daß Strauß in seinen Ansichten weiter ging, als die Philosophen des vorigen Jahrhunderts, kann man eigentlich nicht sagen; im Gegentheil zeugt der Ton seiner Schrift nicht blos von der achtungsvollen Schonung, die jeder wahrhaft gebildete Geist dem Glauben seines Volks schuldig ist, auch wo er denselben nicht theilt, sondern auch von einem gewissen innern Schwanken der Ueberzeugung, welches noch bei den spätern Ausgaben seines Werks mehrfach zum Vorschein kam. Wenn er in der Vorrede sich ernstlich gegen den Mißbrauch, den man mit seinem Buch treiben könnte, verwahrte und mit großer Bestimmtheit erklärte, durch seine Forschungen die Grundlage der christlichen Lehre nicht antasten zu wollen, so war das bei einer so offenen und redlichen Natur nicht eine äußere Rücksichtnahme, sondern ein gewisser innerer Conflict zwischen der alten Pietät und der neuen Ueberzeugung; aber gerade diese würdig und ernst gehaltene Form bahnte der Schrift überall den Weg. Zunächst erregte es allgemeines Er-

staunen, daß aus der Mitte der Hegel'schen Philosophie, die man bisher für eine Vertheidigerin der Orthodoxie gehalten hatte, eine so energische Kritik hervorging; sodann freute man sich über die klare, populäre und bestimmte Sprache, da man bisher allgemein gehört hatte, die Hegel'sche Philosophie sei unverständlich; endlich fand man auf verständige Weise Alles zusammengestellt und geordnet, was in früherer Zeit zur Kritik der neutestamentlichen Geschichte geschehen war, und man fand in dem Führer durch dieses Labyrinth widersprechender Untersuchungen eine feine Bildung und eine vornehme Gesinnung.

Wenn wir offen sein wollen, so können wir die Bewunderung dieses Buchs nicht ganz theilen. Die Theorien, die Strauß eigenthümlich waren, sprechen sich eigentlich nur in gelegentlichen Anmerkungen und in kurzen Schlußnotizen aus; die Kritik selbst hat etwas Eintöniges und Ermüdendes. Nach der Reihe nimmt Strauß die einzelnen biblischen Geschichten vor und unterwirft sie der nämlichen kritischen Methode; mit scharfsinniger Besonnenheit, das ist keine Frage, aber doch nur ganz äußerlich, wie es der Wolfenbütteler Fragmentist im Grunde auch gethan. Das Resultat ist in allen einzelnen Untersuchungen ein übereinstimmendes: es zeigt sich, daß man es nicht mit historischen Berichten im eigentlichen Sinn zu thun hat, wenn auch die Zugrundelegung eines wirklichen Factums nicht geleugnet wird, sondern daß die ideelle Vorstellung, mit andern Worten, die Phantasie, eine große Rolle bei der Abfassung jener Erzählungen gespielt habe.

Um das einer Bildung, die sich von dem Glauben an Wunder überhaupt losgesagt hat, deutlich zu machen, bedurfte es eigentlich eines so großen kritischen Apparats nicht; einzelne Beispiele hätten genügt. Geschichten, wie die Speisung der fünftausend Mann mit fünf Broden, drücken nicht nur durch das Wunder überhaupt, sondern durch die besondere Beschaffenheit des Wunders einen Standpunkt der Bildung aus, der von dem unsrigen himmelweit verschieden ist. Wo man sich dieses Unterschiedes bewußt wird, da ist ein Eingehen der Kritik auf alle einzelnen Geschichten nicht mehr nöthig; wo das aber nicht der Fall ist, wird sich das gläubige Gemüth durch tausend Widersprüche nicht irren lassen.

Eine innere Kritik des biblischen Textes hat Strauß aber auch nicht einmal versucht. Zwar führt er die Idee, daß die Evangelien ungefähr in derselben Weise entstanden seien, wie die Mythen an-

derer Religionssysteme, das heißt so, daß man seine idealen Vorstellungen, Wünsche und Hoffnungen als Thatsachen auf eine bestimmte historische Persönlichkeit übertrug, eine Idee, die schon früher hin und wieder aufgetaucht war, weiter aus und wendet sie auf die einzelnen Geschichten an; allein eine genauere Erforschung dieser „mythenbildenden Substanz", dieser christlichen Gemeinde, die ihre Ideale in den Evangelien niedergelegt habe, fehlt gänzlich, und doch war dies für einen historischen wie für einen philosophischen Kritiker, wenn man die Evangelien weder für ein einfaches Geschichtswerk, noch für die willkürlichen Darstellungen von Einzelnen ansieht, die Hauptaufgabe. Denn es finden sich in jenen Geschichten Züge einer grandiosen, wunderbaren geistigen Kühnheit hart neben den allerkleinlichsten Legenden, bei denen es vergebens sein würde, auch nur die Spur eines geistigen Fonds aufzusuchen. Da sich nun die Bildung dieser Mythen, wenn es Mythen sind, nicht über einen unermeßlichen, vorhistorischen Zeitraum ausdehnt, sondern in einen verhältnißmäßig beschränkten Zeitraum fällt, der doch wenigstens in anderer Beziehung der Geschichte angehört, so lag die Frage nahe, wie auf einer und derselben Bildungsstufe sich das Eine mit dem Andern habe vertragen können. Strauß mußte um so mehr zu dieser Frage getrieben werden, da er wie seine ganze Schule von einem wirklichen Urchristenthum ausgeht, auf welches man zurückzugehen habe, nicht von jenem Jahrtausende umfassenden historischen Christenthume, dessen Entwickelungsproceß Hegel mit so großen Strichen angedeutet hatte.

Wir haben bereits im früheren Bande darauf aufmerksam gemacht, wie diese mythische Auffassung der Bibel, daß sie eine Dichtung, aber nicht das bewußte Werk Einzelner sei, sondern das absichtslose Erzeugniß der christlichen Gemeinde als einer Gesammtheit, christliche Volkssage, ihrem wesentlichen Inhalte nach weder durch historische Erinnerungen, noch durch freies Spiel der Phantasie, sondern durch dogmatische Gesichtspunkte bestimmt: — daß diese Auffassung in einem wesentlichen Zusammenhang mit der Methode der historischen Kritik steht, die freilich an profanen Stoffen ausgeübt war. Dabei ist noch immer viel alter Rationalismus in dieser Kritik. Jesus bleibt als jüdischer Reformator, folglich als historische Persönlichkeit bestehen, an dessen Leben man später im Sinn der Gemeinde vielfache Dichtungen angeknüpft habe, über dessen wirkliche Eigenschaften und über dessen Verhältniß zur Gründung des

Christenthums wir aber sehr wenig erfahren. Man muß gestehen, daß Hegel die Vergeistigung des Christenthums, die Herüberziehung desselben aus der Welt der Erscheinungen in die Welt der Ideen viel weiter getrieben hatte, und daß Strauß nur das Verdienst bleibt, in der Mittheilung seiner Ansichten verständlicher gewesen zu sein. Zum Schluß kritisirt nämlich Strauß die kirchliche Lehre von Christus und findet, daß die verschiedenen Prädicate, welche die Kirche ihm beigelegt, in einem einzelnen historischen Individuum nicht zusammengedacht werden können, weil sie sich widersprechen; daß Christus daher als eine ideelle Figur aufzufassen sei, deren reale Darstellung man nur in dem Ganzen der Menschheit zu suchen habe, in welchem die Erscheinung Gottes, wenn auch durch Raum und Zeit auseinander gezogen, sich zur Totalität entfalte; daß aber der poetische und religiöse Geist vollkommen in seinem Rechte sei, wenn er sich diese Realität in einem individuellen Bild gegenständlich mache; daß der menschliche Genius oder die hervortretende einzelne Erscheinung des dem Menschen immanenten göttlichen Geistes allerdings Verehrung verdiene, vor Allem der religiöse Genius, wie wir ihn uns in Christus vorstellen, und daß daher auch die Anhänger des neuen Bewußtseins sich noch immer Christen nennen können.

Gegen diese Schlußfolgerung, an welche sich Feuerbach's nächste Entwickelung anknüpft, und die in anderweitigen Bestrebungen der Zeit — wir erinnern nur an den von Thomas Carlyle gepredigten Cultus der Heroen — einen lebhaften Widerklang findet, ließe sich vielerlei einwenden. Unser Verhältniß zu den Genien und Heroen der Menschheit ist das der gebildeten Bewunderung, aber nicht der Anbetung, und jene wird um so stärker und intensiver, je vollständiger wir uns die Größe des Helden versinnlichen können. Das ist aber bei Christus — dem idealen, ganz abgesehen vom historischen — sehr wenig der Fall, und hätte sich Strauß dieses ideale Bild des biblischen Christus sorgfältiger ausgemalt, anstatt bei dem allgemeinen Gedanken der Mythenbildung stehen zu bleiben, so hätte er gefunden, daß die Evangelien nicht die immanenten guten oder göttlichen Eigenschaften der menschlichen Natur, sondern die der menschlichen Natur entgegengesetzten, fremdartigen, transscendenten, betonen, um zur Anbetung aufzufordern. —

Das „Leben Jesu" hat eine unendliche Literatur hervorgerufen, theils Gegenschriften vom Standpunkt der Orthodoxie, die zwar auf

mannigfaltige Irrthümer aufmerksam machten, denen aber Strauß im Wesentlichen in einer überlegenen Weise geantwortet hat; theils weitergehende Forschungen. Damals schien es so, als sollte die Theologie noch einmal der Mittelpunkt des deutschen Dichtens und Trachtens werden. Da wir dieses nicht für wünschenswerth halten, so gehen wir nicht näher darauf ein und begnügen uns damit, auf die Hauptrichtungen dieser neuen Forschung hinzudeuten.

In der einen Richtung führen wir zwei Werke an: „Die evangelische Geschichte kritisch und philosophisch bearbeitet" (1838), von Weiße, einem eklektischen Philosophen, der aber mit der Hegel'schen Schule viele Berührungspunkte hatte, und „der Urevangelist" (1838), von Wilke, einem Theologen. Beide stellten der mythischen Erklärungsweise wieder die gewöhnliche Methode der Kritik einer schriftstellerischen Composition entgegen und kamen zu dem Resultat, daß Marcus, der naivste und materiellste unter den Evangelisten, die Quelle der übrigen Evangelien gewesen sei: ein Resultat, welches ganz gegen den Willen der Verfasser, die auf eine Vertheidigung des Christenthums ausgingen, zu den Forschungen von Bruno Bauer Veranlassung gaben, die wir im folgenden Kapitel betrachten werden.

Die zweite Richtung, die Tübinger Schule, schloß sich enger an Strauß an. Sie ging darauf aus, die ursprünglich historische Grundlage des Christenthums strenger von den mythischen Bildungen zu unterscheiden, als es Strauß gethan. Der Stifter dieser Schule ist Christian Baur, geb. 1792, seit 1826 Professor in Tübingen. Seine Forschungen datiren schon lange vor Strauß. Er hatte sich zuerst durch die „Symbolik und Mythologie oder die Naturreligion des Alterthums" (1824) bekannt gemacht; später hat er sich die Hegel'sche Dialektik angeeignet und mit dem Jahre 1835 beginnt eine zahlreiche Reihe von Schriften, darunter die erste: „Die christliche Gnosis", in denen mit viel Gelehrsamkeit, aber doch nicht ganz ohne theologische Färbung die Urgeschichte des Christenthums kritisch beleuchtet wird. Eine ganze Reihe jüngerer Gelehrten, Schwegler, Zeller, Köstlin, Hilgenfeld u. s. w., haben nach dieser Richtung hin gearbeitet. Sie haben der theologischen Wissenschaft viel zu schaffen gemacht, sind aber in die allgemeine Literatur nicht eingedrungen. Ob sie in dem Punkt, auf den es bei der Kritik zunächst ankäme, d. h. in der Feststellung der Zeit, in welcher die christlichen Quellen abgefaßt sind, und ihrer Verfasser, zu einem be-

friedigenden Abschluß gekommen sind, ist uns nicht bekannt; es scheint aber noch sehr zweifelhaft zu sein, da die Richtungen stark divergiren, da z. B. unter den neuesten Hypothesen auch eine aufgetreten ist, welche in der Offenbarung Johannis die einzig authentische christliche Quelle sieht. So werthvoll diese Studien für die theologische Wissenschaft sein mögen, so möchten wir nur zweierlei dagegen anführen. Einmal sind die Beziehungen auf die Religion noch immer so groß, sie mögen nun positiv oder negativ sein, daß es schwer, ja fast unmöglich sein wird, eine unbefangene und voraussetzungslose historische Kritik auszuüben. Denn wenn man dergleichen schreibt, so denkt man doch zunächst nicht an die Wissenschaft, sondern an ein bestimmtes Publikum, dessen Vorurtheile man zu bekämpfen oder zu schonen hat; und so drängt sich ganz unabweislich die Tendenz hervor. Sodann scheint man uns den Werth der christlichen Urgeschichte zu übertreiben. Die bestimmte Färbung und Abrundung erlangte die christliche Lehre erst, als sie zum römischen Reich in ein bestimmtes Verhältniß getreten war, also erst im zweiten Jahrhundert unserer Zeitrechnung; und wenn auch die Vorgeschichte der Gemeinde zu dieser weitern Entwickelung eine wesentliche Bedingung war, so wirkte sie doch nicht so unmittelbar bestimmend darauf ein, wie man es in der gesammten protestantischen Theologie anzunehmen geneigt ist. Die katholische Lehre von der unaufhörlichen Fortwirkung der göttlichen Offenbarung tritt darin dem factischen Verhältniß viel näher, und wenn auch schon in sehr alten Zeiten auf die Autorität der Urberichte gern zurückgegangen wurde, so war doch die Auslegung derselben zur Weiterbildung der Dogmatik immer ein freier Act des Bewußtseins.

Wir gehen auf die zweite große Schrift von Strauß über, die lange nicht das Aufsehen gemacht hat, wie die erste, die wir aber für wichtiger und bedeutender halten: „Die christliche Glaubenslehre in ihrer geschichtlichen Entwickelung und im Kampf mit der modernen Wissenschaft" (1840—1841). Wenn auch die Form dieses Werks einigermaßen an die Methode im „Leben Jesu" erinnert, so ist doch diesmal der Inhalt so reichhaltig und so geistiger Natur, daß es uns nicht ermüdet. Strauß zieht nämlich eins nach dem andern von den christlichen Dogmen in den Kreis seiner Betrachtung und verfolgt die Vorstellungen, die sich die Menschen im Lauf der christlichen Entwickelung davon gemacht haben, regelmäßig von den Zeiten des neuen Testaments bis zu der Hegel'schen

Philosophie. Es zeigt sich dann, daß sich an das Dogma die verschiedenartigsten Voraussetzungen geknüpft haben, und daß in der Aufeinanderfolge derselben ein innerer Zusammenhang, ein dialektischer Proceß stattgefunden hat. Man hat die Dogmen so lange vergeistigt und subtilisirt, bis endlich nichts übrig geblieben ist, als allgemeine Ideen, die mit dem Wesen des Christenthums nichts mehr zu schaffen haben. Strauß weist ganz richtig nach, wie die fortwährenden Versuche der Philosophie, die Lehren der Religion vor der menschlichen Vernunft zu rechtfertigen, eigentlich immer einen geheimen Kampf gegen die Religion enthielten, daß jeder Schritt zur weitern Begründung eines Dogma den Inhalt desselben schmälerte, bis zuletzt dem Philosophen das ganze Christenthum unter den Händen entschwunden war; und zwar beschränkt Strauß den Begriff der Dogmen nicht auf das, was man gewöhnlich darunter versteht, sondern er zieht die Grundprobleme der Theologie und der Metaphysik, die Schöpfung der Welt, die Existenz Gottes, die Unsterblichkeit der Seele u. s. w. mit in den Kreis seiner Betrachtungen, und kommt bei ihnen genau zu demselben Resultat, wie bei den Lehren von der Dreieinigkeit, von der Erlösung und von der Transsubstantiation. Nun wird man zwar gegen das Resultat manche Einwendungen machen können; man wird namentlich die Frage aufwerfen, ob denn dieser Proceß wirklich ein innerer organischer Proceß des Christenthums sei, und nicht vielmehr ein ganz äußerlicher, von den geheimen und offenen Gegnern des Christenthums ausgeübter, der das Wesen des Christenthums nicht im geringsten verändert habe, wie es ja der Fortbestand der Orthodoxie neben jenen philosophischen Theorien und der fortdauernde Einfluß derselben auf das Volk nachwiesen. In der That hätte Strauß darin etwas genauer zu Werke gehen können. Er unterscheidet zu wenig zwischen der innern Explication derjenigen Momente, die wirklich im Christenthum lagen, und den Einwirkungen eines an sich fremdartigen Bildungselements; er unterscheidet ferner zu wenig zwischen dem specifischen Christenthum und dem Deismus, der allerdings auch im Chistenthum wie in jeder Religion enthalten sein muß, der aber doch unabhängig von ihm dasteht. Wie dem auch sei, es ist ein schönes Buch und muß Jeden fesseln, der nach Bildung strebt. Es athmet das ernste Streben nach Wahrheit und steht auf jener Höhe der Bildung, der auch der Gegner seine Anerkennung nicht versagen wird.

Mit diesem Buch, dessen Resultat allerdings ein ganz negatives ist, hat Strauß seine theologische Thätigkeit abgeschlossen. Die Wirkung desselben war verhältnißmäßig gering, weil in der Zeit bereits andere Angriffe gegen das Christenthum hervorgetreten waren, die zwar nicht gerade weiter gingen, aber leidenschaftlicher aussahen, und daher die Phantasie mehr beschäftigten. Strauß hat uns seitdem noch mehreres Interessante geliefert, z. B. „der Romantiker auf dem Throne der Cäsaren, oder Julian der Abtrünnige“ (1847), bekanntlich eine Satyre auf den König von Preußen; ferner eine Ausgabe von Schubart's Werken und eine Monographie über Märklin, durch welche beide letztern Schriften er das große Interesse für die Zustände seiner Heimath an den Tag legte, ein Interesse, das so weit ging, daß er auch den seltsamen Geisterseher Justinus Kerner mit einer gewissen Vorliebe behandelte. Märklin ist zugleich eine individuelle Darstellung von dem Problem, wie sich der Neugläubige in der Kirche zu verhalten habe. Im Jahre 1848, als man überrascht von der neuen Bewegung noch nicht recht wußte, wem man sein Vertrauen in politischen Dingen schenken sollte, und zu allen oppositionellen Notabilitäten griff, die sich auf dem Gebiet der Religion und Politik in den letzten Jahren einen Namen gemacht hatten, wurde auch Strauß in die würtembergische Kammer gewählt; zur allgemeinen Ueberraschung ergab es sich aber, daß er conservativ war, daß er mit der herrschenden Demokratie nicht fortgehen konnte. Ein aufmerksamer Beobachter hätte das freilich schon an seinen frühern Schriften herausfinden können, denn der durchgehende Zug derselben ist der Haß gegen die Phrase und gegen die Abstraction, und Phrase und Abstraction waren das Element, in dem sich der damalige Radicalismus ausschließlich bewegte.

Strauß war ganz entschieden der feinste Kopf und der vornehmste Geist unter den Kritikern, in denen uns der Auflösungsproceß nicht blos der Theologie, sondern auch der Philosophie dargestellt wird. Seit Fichte hatte jeder Fortschritt in der philosophischen Bewegung darin bestanden, daß man sich den Abstractionen der Metaphysik entwand und der Fülle des concreten Lebens zustrebte. Man hatte darüber in der Regel die wissenschaftliche Correctheit und die Strenge der Form aufgeopfert. Strauß gab der philosophischen Opposition der Theologie einen correcten Ausdruck. Das ist sein Hauptverdienst und seine Bedeutung in der neuern Literatur. Eine eigentlich neue Richtung hat er nicht hervorgerufen. Wir können

aber nicht von ihm scheiden, ohne das Bedauern auszudrücken, daß er sich so bald der philosophischen Bewegung entzog. Bei dem wüsten, chaotischen Treiben, in welches dieselbe namentlich seit dem Jahre 1843 verfiel, wäre eine feste männliche Hand sehr an ihrem Orte gewesen.

Als Strauß seine Dogmatik schrieb, war bereits ein neuer Philosoph hervorgetreten, der Gemüth und Phantasie des Volks auf eine viel lebhaftere Weise angeregt hatte. Es war **Ludwig Feuerbach**, der Sohn des berühmten Juristen (geb. 1804).

Feuerbach hatte um's Jahr 1822 seine Studien unter Karl Daub gemacht. Dieser ausgezeichnete Denker (geb. 1765, gest. 1836) hatte zuerst unter dem Einfluß Kant's, dann Schelling's, in die Theologie einen reichern Gehalt und eine größere Gemüthstiefe eingeführt. Seine beiden Schriften: „Theologumena" (1806) und „Judas Ischarioth, oder Betrachtungen über das Böse im Verhältniß zum Guten" (1816) sind noch heute von Bedeutung und verdienen das Studium aller derjenigen, denen es mehr um eine geistige Anregung, als um schnelle und glänzende Befriedigung zu thun ist. Später hatte sich Daub enge an Hegel angeschlossen und sich im Wesentlichen den Inhalt seiner Lehre angeeignet, wenn auch die Form, in der er sie vortrug, der dialektischen Spitzfindigkeit der eigentlichen Schule entgegengesetzt war. Von dieser Seite wurde sie dem jungen Feuerbach zugänglich, in dessen Natur viel mehr Mystik, als Dialektik lag, ja der nicht blos damals, sondern auch in seinen spätern Schriften, wo er „auf der Höhe der Zeit" stand, eine gewisse Hinneigung zur Beschaulichkeit verräth. In Berlin setzte er seine Studien unter Hegel selbst fort und wurde ein begeisterter Anhänger des Systems; aber gerade weil er es mehr mit der Empfindung, mit dem vollen Gemüth aufzunehmen strebte, als es bei den meisten andern Schülern der Fall war, stiegen ihm sehr bald Zweifel auf, die ihn zu weitern Consequenzen, wenn auch nur nach einer einzelnen Seite hin antrieben. Den Grundgedanken, von dem er in dieser Thätigkeit ausging, hat er selbst in seinem Tagebuch aufgezeichnet.

„Jetzt gilt es vor Allem, den alten Zwiespalt zwischen Diesseits und Jenseits aufzuheben, damit die Menschheit mit ganzer Seele, mit ganzem Herzen auf sich selbst, auf ihre Welt und Gegenwart sich concentrire, denn

nur diese ungetheilte Concentration auf die wirkliche Welt wird neues Leben, wird wieder große Menschen, große Gesinnungen und große Thaten zeigen. Statt unsterblicher Individuen hat die neue Religion vielmehr tüchtige geistig und leiblich gesunde Menschen zu postuliren."

Mit andern Worten würden wir das so ausdrücken, daß er die Nothwendigkeit auffaßte, die bisher nur von der Dialektik des Verstandes gewonnenen Resultate in's Herz aufzunehmen und sie dadurch zu einem wirlichen Eigenthum der Menschheit zu machen. Wir werden auch in seinen spätern Schriften weniger einen wirklichen Reichthum philosophischer Dialektik, als vielmehr das unermüdliche Bestreben finden, die neugewonnenen Wahrheiten so von allen Seiten der Phantasie und dem Gemüth anschaulich und bequem zu machen, daß sie den Schein der Fremdartigkeit verlieren, daß man in ihnen ein wirkliches geistiges Eigenthum herausfühlt. Von dieser Seite betrachtet, ist seine Thätigkeit viel wichtiger, als in den Fortschritten über Hegel hinaus, die mit so zahlreichen Irrthümern zersetzt waren, daß sie im Großen und Ganzen nur als ein Abweg aufgefaßt werden können.

Feuerbach's philosophisch-historische Werke: „Geschichte der neuern Philosophie von Baco bis Spinoza" (1833), „die Kritik der Leibnitz'schen Philosophie" (1837) und „über Bayle" (1838) müssen wir als Vorarbeiten für seine späteren Darstellungen betrachten. Auch als historische Werke sind sie freilich nicht ohne Verdienst, da sie nicht auf eine trockene Aneinanderstellung der metaphysischen Grundwahrten ausgehen, wie es damals in den meisten philosophischen Lehrbüchern der Fall war, sondern auf eine concrete Darstellung der ganzen Denk- und Anschauungsweise. Feuerbach nimmt ein großes Interesse an der colorirten Sprache ungeschulter Philosophen, wie er denn z. B. dem Jakob Böhme einen sehr interessanten Abschnitt gewidmet hat. Sonderbarer Weise theilte diese Vorliebe für den Schuster von Görlitz auch Strauß, während sonst die Bewunderung dieses Naturphilosophen in der Regel nur von solchen ausgeht, die ihn nicht gelesen haben. Die Hauptaufgabe aber, die sich Feuerbach in allen diesen Schriften gestellt hatte, war, das Verhältniß zwischen Religionsphilosophie und Theologie zu untersuchen. Er hatte ein sehr scharfes und feines Auge für die Nuancen, aus denen man diesen Gegensatz sich namentlich in den Systemen abstrahiren muß, die anscheinend darauf ausgehen, die positive Religion zu verherrlichen.

Die Resultate dieser Studien faßte er in der kleinen Schrift: „Ueber Philosophie und Christenthum in Beziehung auf den der Hegel'schen Philosophie gemachten Vorwurf der Unchristlichkeit" (1839) zusammen. Sie ist vielleicht das Bedeutendste und Bleibendste, was er geleistet hat. Sie unterscheidet sich auch in der Form wesentlich von seinen übrigen Werken, denn wir begegnen in ihr einer ruhigen, gründlichen, folgerichtigen und nach allen Seiten hin reiflich überlegten Deduction, während fast Alles, was er sonst geschrieben hat, aus Aphorismen zusammengedrängt ist. In dieser Schrift nimmt er die Anklage, die Heinrich Leo gegen die Hegel'sche Philosophie erhoben hatte, daß sie unchristlich sei, auf und giebt sie ohne Weiteres zu, nur mit dem Zusatz, daß sie das Schicksal mit sämmtlichen Philosophien theile. Denn alle Theologie — und unter sämmtlichen Religionen sei das Christenthum, weil in ihm der Begriff der Religion seinen Culminationspunkt erreiche, am productivsten gewesen — sei supranaturalistisch, und alle Philosophie sei rationalistisch, d. h. alle Theologie, welcher Religionspartei sie auch angehöre, gehe darauf aus, ein doppeltes Gesetz des Denkens und des Seins herzustellen, das eine für das Jenseits, das andere für das Diesseits, und ebenso nothwendig und unvermeidlich gehe alle Philosophie darauf aus, ein einfaches Gesetz des Denkens und des Seins für das Jenseits und das Diesseits aufzustellen, oder mit andern Worten, wenn sie sich auch dieser Consequenz nicht immer bewußt werde, das Jenseits aufzuheben.

Dieser Gegensatz ist vollkommen richtig, er ist wenigstens in der scharfen, logisch präcisirten Form, die ihm Feuerbach gegeben, etwas Neues und ein wesentlicher und nicht mehr verlierbarer Gewinn für die Selbsterkenntniß der Philosophie.

Wenn in der Ausführung Feuerbach in manchen Punkten zu weit ging, wenn er den richtigen Gegensatz zwischen dem Begriff der Theologie und Philosophie überall in der Erscheinung wiederfinden wollte, während doch sehr viele angebliche Systeme der Theologie von der Philosophie inficirt sind und umgekehrt, so war der Nachtheil nicht so groß, denn die Hauptsache blieb immer, festzustellen, daß die Philosophie nicht eine doppelte Vernunft anerkennen könne, die sich widerspräche, während jedes theologische System eine solche anerkennen muß, und eben deshalb der menschlichen, auf der Erde gültigen Vernunft nur eine Scheinexistenz zuschreiben kann. — Einen andern Gegensatz hat Feuerbach in dieser Schrift noch nicht

so scharf hervorgehoben, den Gegensatz zwischen Religion und Theologie. Erst die letztere trägt den Widerspruch in's Gebiet der Vernunft über; die Religion, die es lediglich mit dem Gemüth und der Phantasie zu thun hat, wird sich desselben noch gar nicht bewußt.

Dies waren die Vorbereitungen Feuerbach's zu seinem Hauptwerk „das Wesen des Christenthums", welches 1841 erschien und bei der jüngern Generation einen Anklang fand, der die Strauß'schen Erfolge weit hinter sich ließ. Diesen Erfolg verdankte es ebenso gut seinen Mängeln, wie seinen Vorzügen. Abgesehen von einigen Kunstausdrücken, erinnert es nicht mehr im entferntesten an die trockene scholastische Methode der Schulphilosophie. Es ist in einer sinnigen, gemüthvollen, phantasiereichen Sprache geschrieben; es wimmelt von geistreichen Einfällen, die jedes Verständniß unmittelbar berühren, ohne daß man erst einer mühsamen und weitaussehenden Deduction folgen müßte; es giebt eine Fülle concreter Anschauungen aus dem Gebiet der Religion, deren man sich dann wohl erinnert, und deren Bedeutung man sich wie mit einem Schlage bewußt wird, und es schmeichelt sich trotz der zuweilen hervortretenden Leidenschaftlichkeit, oder vielleicht gerade wegen derselben, der Phantasie ein. Wir sind überzeugt, daß dieser Eindruck auch bei solchen nicht ausbleiben würde, die principiell die Ansichten des Philosophen verdammen, wenigstens würden wir dem hartnäckigsten Orthodoxen ganze Capitel vorlegen, an denen er seine Freude haben sollte.

Der Gedankengang des Buchs ist sehr einfach. Er ist nicht dialektisch in dasselbe verwebt, sondern wird gleich zu Anfang dogmatisch ausgesprochen, und alle weitere Ausführungen dienen nur dazu, ihn durch Belege, Beispiele und sinnliche Anschauungen deutlich zu machen. Das ist nicht gerade die höchste Form der philosophischen Dialektik, aber sie hat den Vorzug großer Popularität. Sie ist nicht mißzuverstehen, sie prägt sich leicht der Phantasie und dem Gedächtniß ein und wird daher namentlich bei Halbgebildeten einen großen Anklang finden.

Dieser Gedankengang ist folgender.

Der Ursprung der Religion ist der Trieb und die Fähigkeit des Menschen, sich Ideale zu bilden. Seine Einbildungskraft schafft Gestalten der Vollkommenheit, die er aus sich heraus verlegt und zu denen er emporblickt. Alle Eigenschaften, die er für gut und vollkommen hält, legt er diesen Wesen bei und glaubt sie mit ganz

übermenschlichen Prädicaten ausgestattet zu haben, während er doch mit seinen Gedanken über seine eigene, die menschliche Natur nicht hinaus kann, während also alle Eigenschaften, die er Gott beilegt, Eigenschaften der menschlichen Natur sind, die zwar nicht in einem einzelnen menschlichen Individuum zur vollkommenen Erscheinung kommen, wohl aber in der Gattung, in der eine positive Eigenschaft die andere ergänzt, so daß also die Menschheit im Ganzen betrachtet ein Bild der Vollkommenheit darstellt. Dieses ideale Bild der Menschheit hat man Gott genannt, und die wahre Theologie ist daher Anthropologie. Es ist eine ganz falsche Vorstellung gewesen, wenn man auf die Existenz Gottes ein so großes Gewicht gelegt hat, denn bei Gott ist nicht das Subject, sondern die Prädicate die Hauptsache. Gott ist ein ganz leerer Begriff, der erst durch die ihm beigelegten Eigenschaften seinen wahren Inhalt erhält. Die Philosophie hat also nichts weiter zu thun, als die Sätze der Religion umzukehren. Wenn die Religion sagt: Gott ist die Liebe, die Weisheit, die Macht (der Wille), so sagt die Philosophie: die Liebe, die Vernunft, der Wille u. s. w. sind göttliche, d. h. das menschliche Leben bestimmende Mächte. Insofern also würde die Philosophie mit einer leichten Veränderung mit den Lehren der Religion übereinstimmen können, wenn nicht in jener Umkehr von Seiten der Religion ein böses Princip in jene an sich ganz wahren Sätze eingeführt würde; denn indem die Religion alle idealen Eigenschaften der Menschheit Gott beilegt und dieses ideale Wesen der menschlichen Natur entgegensetzt, kommt sie nothwendiger Weise dahin, die menschliche Natur als den Gegensatz der göttlichen, d. h. als den Ausdruck der vollständigsten Unvollkommenheit, Hilflosigkeit und Unseligkeit darzustellen. Indem sie ferner den einzelnen Menschen unmittelbar mit jenem idealen Wesen in Berührung setzt, und diesem Wesen alle in ihm inwohnende Kraft der Liebe zuwendet, isolirt sie dadurch die Menschen der wirklichen Gesellschaft gegenüber und hebt die sittlichen Verhältnisse der Gesellschaft auf; denn wenn man Gott über alle Dinge liebt, kann man dem Menschen nur eine Scheinliebe zuwenden, und wenn man an Gott, d. h. an die Realität aller Wunderkräfte glaubt, so kann man der Natur und der menschlichen Vernunft nur eine scheinbare Existenz zuschreiben. Der Grund dieser Verirrungen liegt darin, daß die Religion diese Idealdichtung nicht unbefangen, gewissermaßen in theatralischem Enthusiasmus ausübt, sondern lediglich in egoistischem Interesse:

sie will einen Gott haben, nicht um ihn anzubeten, sondern um alle kleinen, vermessenen Wünsche des Gemüths, denen die Nothwendigkeit der Natur sich entzieht, durch ein Wunder in Erfüllung zu bringen. Die religiöse Phantasie legt Gott nur darum Allmacht bei, um ihn unbedingt ihren Launen dienstbar zu machen.

Dies ist der ganze Gedankengang Feuerbach's. Er ist zwar auf die Einzelheiten der Religion sehr geistreich angewendet, aber er ist principiell nicht weiter ausgeführt. Bei der ersten Einsicht in diese Deduction finden wir, daß sie eine große Reihe von Wahrheiten mit ebenso handgreiflichen Irrthümern zersetzt enthält.

Der Hauptsatz, daß die göttlichen Eigenschaften menschliche Wesensbestimmungen seien, ist nicht gerade etwas Neues, es steht bereits im alten Testament. Es steht geschrieben: Gott schuf den Menschen sich zum Bilde; wenn also der Mensch sich ein Bild von Gott machen will, den er nicht sieht, so muß er natürlich die einzelnen Farben und Striche zu demselben aus der menschlichen Natur entlehnen, die ihm in ihm selber und in seinen Umgebungen entgegenleuchtet. Aber es ist nicht wahr, daß der Ursprung der Religion aus dem Trieb des Menschen nach Idealen hervorgeht, daß also die Existenz Gottes als gleichgültig gegen seine Wesensbestimmungen aufzufassen ist. Feuerbach hat einseitig den ontologischen Beweis *) im Auge gehabt, und das macht ihm insofern Ehre, als

*) Dieser ontologische Beweis für das Dasein Gottes ist Vielen ganz unverständlich gewesen, die doch gegen die andern Beweise nichts einzuwenden hatten, wenn sie ihnen auch nicht beipflichteten. Der Irrthum liegt darin, daß man eine mathematische Deduction erwartete, während doch in jenen sogenannten Beweisen nichts weiter dargestellt werden soll, als der Denkproceß, durch den die menschliche Seele zu Gott kommt. Das gilt übrigens von allen Beweisen vom Dasein Gottes ohne Unterschied. So ist z. B. der sogenannte Beweis: „Jedes Ding muß seine Ursache haben, also auch die Welt, und diese Ursache nennen wir Gott", gewiß kein Beweis in der gewöhnlichen mathematischen Form, er setzt vielmehr im Vorsatz dasjenige, was bewiesen werden soll, voraus, er versinnlicht uns vielmehr nur einen von den verschiedenen Wegen, auf denen der menschliche Geist auf den Begriff von Gott, d. h. zunächst von etwas ganz Unbekanntem geführt wird. — Wir nannten unter allen Beweisen den ontologischen den geistigsten. Er lautet folgendermaßen: „Wenn ich mir Gott denke, kann ich ihn mir nur als einen Inbegriff der Vollkommenheit denken. Zu den Vollkommenheiten gehört aber unzweifelhaft auch die Existenz, also kann ich mir Gott nur als existirend denken". — Ein Beweis ist das nun freilich nicht und soll es auch nicht sein, denn von dem, was ich mir als existirend denken muß, wenn ich es überhaupt denken will, ist noch gar nicht bewiesen, daß es auch wirklich existirt, wenn nicht vorher be-

dieser sogenannte Beweis, d. h. dieser Proceß unserer Seele, zum Bewußtsein Gottes zu gelangen, der allergeistigste ist; aber es ist nicht der ursprüngliche, nicht der natürliche; das erste Gefühl Gottes ist das Gefühl einer Macht, die über den Menschen hinausgeht, die ihm absolut fremd ist, deren Einfluß er jeden Augenblick fühlt, und die er doch nicht faßt, vor der er sich daher in Furcht und Grauen niederwirft. So ist das ursprüngliche Bewußtsein Gottes im Menschen, und alle weitern Wesensbestimmungen treten erst später in dasselbe ein, bei heidnischen Religionen, wie bei der griechischen, in der Form einer irreligiösen, deistischen Philosophie, in einer entwickelungsfähigen Religion aber, die wie das Christenthum mit dem Wesen des Geistes anfängt, die also secundärer Natur ist, weil sie sich auf einen vorhergehenden sehr weitläufigen Religionsproceß bezieht, in der Form der Theologie, der weitern Explication des göttlichen Wesens. Das ist beiläufig eine schwache Seite bei Feuerbach, wie bei der ganzen Schule des Humanismus. Alle diese Philosophen sind durch und durch unhistorisch, sie haben keinen Begriff von den Unterschieden der Zeit, die sich auf die Ideen ebenso erstrecken, wie auf die Thatsachen. Feuerbach schwebt ein unterschiedloses Ideal der Menschheit vor, und dieses Ideal schiebt er der religionsschaffenden Substanz unter. Er merzt allen speculativen Inhalt aus dem Christenthum aus, und doch faßt er es zugleich als System, und schiebt ihm daher die unsinnigsten Consequenzen unter. Nach seiner Explication begreift man gar nicht, wie es jemals eine andere Religion habe geben können, als das Christenthum; denn da der Proceß der Religionsbildung nach Feuerbach's Theorie immer der nämliche ist, und die menschliche Natur gleichfalls immer die nämliche, so müßte auch das Resultat überall das nämliche sein. Die Schaffung der Religion ist eben nicht ein einzelner zeitloser Act des Individuums, obgleich allerdings jedes Individuum auf seine Art dabei thätig ist, sich seinen Gott, zu dem es betet, vorzustellen, oder wenn man will, zu bilden; allein es geht dabei nicht frei, nicht seiner Natur nach zu Werke, denn es überkommt bestimmte traditionelle Vorstellungen, theils unmittelbar naiv, durch seine Eltern u. s. w., theils in der dogmatischen Form

---

wiesen ist, daß jeder Gedanke eine entsprechende Existenz voraussetzt; aber gerade weil diese Voraussetzung die geistigste ist, gerade weil sie am wenigsten auf die egoistischen und endlichen Seiten der menschlichen Natur sich bezieht, ist derjenige Begriff Gottes, der sich auf den ontologischen Denkproceß gründet, der höchste.

der Theologie. Und mit dem Religionsstifter ist es nicht anders; denn auch der größte religiöse Genius hat seine Voraussetzungen, theils die Religion, in der er erzogen ist, — und die messianischen Voraussetzungen der Propheten im Judenthum gaben der neuentstehenden Religion eine ganz nothwendige und unvermeidliche Richtung und Färbung — theils die intellectuelle sittliche und Gefühlsbildung der Zeit. Es ist in dem Christenthum Vieles, was ganz speciell auf die morgenländische Natur, was ganz speciell auf den furchtbaren universellen Gährungsproceß, den der allmälige innere Verfall des römischen Weltreichs erzeugte, erinnert; aber auch wieder so Manches, was den Bedürfnissen, Voraussetzungen und sittlichen Grundbegriffen des germanischen Abendlandes, des spätern Trägers der Religion, angepaßt wurde. Es ist nun höchst sonderbar, daß sich Feuerbach in seinem ganzen Werk nicht ein einziges Mal diese historischen Fragen nach dem zeitlichen und localen Ursprung der einzelnen Lehren vorlegt; er deducirt frischweg jeden einzelnen Mythus und jedes einzelne Dogma aus der allgemeinen Natur des menschlichen Gemüths, die heute so beschaffen sein soll, wie vor tausend Jahren. Natürlich muß das zu der tollsten Willkür und Sophistik führen, und an dieser fehlt es auch in diesem erdichteten Wesen des Christenthums keineswegs. Es ist ein eingebildetes, phantastisches Christenthum, das nie existirt hat. Das wirkliche Christenthum ist kein abstracter Begriff, es ist eine concrete Erscheinung, die sich mit anderweitigen Bildungselementen vielfach gesättigt und die mannigfaltigsten Formen aus sich heraus entwickelt hat. Das Christenthum im römischen und byzantinischen Reich unterschied sich wesentlich vom mittelalterlichen abendländischen Christenthum, der romanische Katholicismus vom germanischen Protestantismus, die Scholastik von der Mystik, und doch sind alle diese Erscheinungen durchaus christlich. Das Christenthum ist unter allen Religionen die bildungsfähigste, es kann die meisten fremdartigen Elemente aufnehmen, ohne den Kern seines Wesens einzubüßen, wenn auch dieser Assimilationsproceß seine Grenzen hat. — Bei all diesen Mängeln ist doch der große Instinct zu bewundern, den Feuerbach trotz seiner Sophistik und trotz der falschen Abstractionen in seinen Voraussetzungen überall entwickelt, wo es sich um concrete Verhältnisse handelt. Viele seiner Bemerkungen sind so fein und tief, sie verrathen eine so große Kraft der Divination, daß wir ihnen unsere Bewunderung nicht versagen können.

Wir glauben mit allem diesem unsere erste Behauptung, daß in Feuerbach sowohl ein Fortschritt, als ein Rückschritt gegen Hegel liegt, wenigstens andeutungsweise bewiesen zu haben; ein Fortschritt, denn er hat sehr scharfsinnig ausgeführt, daß das Wesen der Religion nicht, wie es bei Hegel erscheint, im Proceß des Denkens, sondern in den Bedürfnissen, Voraussetzungen und Idealen des Gemüths liege; ein Rückschritt, denn er hat die Unterschiede in der Religion, die Hegel mit großem historischem Blick in kühnen Perspectiven ausgeführt hatte, durcheinander geworfen und dadurch eine allgemeine Vorstellung von der Religion hervorgebracht, die eigentlich ohne alle Physiognomie ist.

Noch schwächer ist es mit der praktischen Seite der Feuerbach'schen Philosophie bestellt, die er namentlich in einigen spätern Schriften in der Form von Aphorismen entwickelt hat. Um diese zu verstehen, müssen wir noch vorher einen flüchtigen Blick auf seine Metaphysik werfen.

Feuerbach macht Hegel den Vorwurf, den man gegen jedes idealistische System erheben kann, daß nämlich der Sprung vom Denken zum Sein, von der Idee zur Wirklichkeit, vom Geist zur Natur ein willkürlicher sei. Es ist das ein Vorwurf, der von Seiten der materialistischen Philosophie stets gegen die idealistische erhoben worden ist, und der sich auch zum Theil auf eine Unklarheit im Ausdruck und in der Dialektik bezieht, der aber eigentlich nicht viel sagen will. Die Philosophie hat es überhaupt nur mit Begriffen zu thun. Die Wirklichkeit ist ebenso ein Begriff wie die Idee, das Sein wie der Gedanke. Wie man von dem einen dieser Begriffe auf den andern übergeht, ist zuletzt Sache der Convenienz. Gerade die materialistische Philosophie, z. B. Helvetius, hat stets mit den unerhörtesten Abstractionen operirt. Wenn also Feuerbach der Philosophie den Vorwurf machte, sie verfahre im Grund ebenso romantisch wie die Religion, ihr Absolutes, ihre Idee u. s. w. seien ebenso mystisch, wie Gott, die Vorsehung u. s. w., so sind die spätern Materialisten mit vollkommen richtiger Consequenz weiter gegangen und haben Feuerbach vorgeworfen, seine „Menschheit" sei ebenfalls ein Gattungsbegriff, eine Idee, die nie zur Erscheinung käme; also wieder etwas Transscendentes und Romantisches. Leider hat die Sprache bis jetzt noch kein Mittel gefunden, etwas Anderes auszudrücken, als Gattungsbegriffe, und es blieb den mysti-

schen Naturphilosophen vorbehalten, eine göttliche Ursprache zu erträumen, in der das Wort einen individuellen sinnlichen Gehalt haben sollte. Feuerbach's Kampf gegen die Dialektik und den Idealismus war ein Zeichen von unwissenschaftlichem Sinn, wie denn häufig seine Schriften den Eindruck machen, als wäre seine Natur eigentlich eine poetische und nur durch frühzeitige Neigung zu Antithesen und Combinationen verkümmert. Es befremdet uns daher nicht, daß die damalige Lyrik sich der Feuerbach'schen Ideen oder Phrasen bemächtigte und in bunten und reichen Bildern, die aber bei weitem nicht die Feuerbach'sche Ursprünglichkeit und individuelle Lebendigkeit erreichten, den Pantheismus verherrlichte.

Von der bedeutendsten Wirkung war der Ton und die Stimmung dieser Schriften. Zwar ist Feuerbach eigentlich eine beschauliche Natur, und wenn er dem Christenthum vorwirft, den Menschen zu isoliren und ihn nur auf sein eigenes Gemüth zu beziehen, so gilt das von seiner Lehre viel mehr. Die neue Religion der Menschheit, auf die er hindeutet, ist jene alte Glückseligkeitstheorie, nach welcher jedem Gemüth die unbedingte Freiheit gegeben werden soll, zu sinnen und zu träumen, zu genießen und zu leiden, zu weinen und zu lachen. Jeder Ernst der Arbeit und jede geschichtliche Bewegung wird abgeschnitten, denn sie sind ohne die Unterwerfung der Individualität unter die allgemeinen Mächte nicht denkbar. So sinnreich er verfährt, wenn er die empfangenen göttlichen Begriffe zu menschlichen Idealen macht, um dadurch der Menschheit einen neuen Inhalt, einen neuen Glauben zu geben, so haben diese Ideen etwas so gemüthlich Träumerisches und Unbestimmtes, daß ihnen keine bewegende Kraft beigemessen werden kann. Es macht häufig geradezu einen komischen Eindruck, wenn er aus den Symbolen und Mysterien des Christenthums die spiritualistische Färbung entfernt, und mit einem gewissen Jubel auf den übrigbleibenden sinnlichen Inhalt als auf einen glorreichen Erwerb hinweist; wenn er in der Dreieinigkeit nur die Heiligung des Familienlebens, also in der etwas physiognomielosen Person des heiligen Geistes die verkleidete Jungfrau Maria herausfindet, wenn er in der Taufe die Anerkennung der segensreichen Wirkungen des Wassers, welches beim Baden und Trinken so erfrischend wirkt, und in dem Abendmahl die Heiligung der Nahrungsmittel, des irdischen Brodes und

Weines erkennt. In dieser Poesie der Nahrungsmittel ist er zuletzt so weit gegangen, daß er als letztes Resultat seiner Weisheit den Satz aufgestellt hat: „Der Mensch ist, was er ißt" — ein Satz, bei dem jeder andere Eindruck, als der komische, aufhört. Brod und Wein sind allerdings sehr mächtige Symbole, und der Communismus hat es sehr wohl verstanden, durch sie die Masse zu elektrisiren; aber in diesem schlimmen Sinn werden sie bei Feuerbach nicht gebraucht, er will durch seine Sacramente die Menschheit nur auffordern, mit Andacht zu essen und zu trinken, weil das heilige Geschäfte seien.

Aber so unschuldig der Inhalt dieser Religion der Zukunft aussieht, so ernsthaft wird sie doch durch ihre leidenschaftliche Haltung. Durch Feuerbach's sämmtliche Schriften weht die Empfindung, die Menschheit habe bisher in einem bösen Fiebertraum gelegen, aus dem sie nun gewaltsam sich befreien müsse. Der Zustand des kommenden Reiches ist ein friedlicher und seliger; aber der Uebergang von dem jetzigen Zustand der Unseligkeit kann nur als ein gewaltsamer Sturm der jungen, von dem Geist der neuen Menschheitssymbole erfüllten Generation gegen die alte aufgefaßt werden. So wenig Inhalt also auch Feuerbach der Jugend zuführte, so hat er doch darauf hingewirkt, daß sich in ihr der Wahn festsetzte, sie sei durch eine tiefe Kluft von der alten Zeit getrennt, die alten Mächte, die alten Rechtsformen hätten sich überlebt, und nur eine Revolution könne die Menschheit retten. Vorzugsweise durch Feuerbach's Schriften ist in der liberalen Partei die Idee vom Recht der Revolution verbreitet, und die Arbeit der Geschichte in die fieberhafte Aufregung eines Lotteriespiels verwandelt.

Abgesehen von der Verkehrtheit, ein vollständiges Abbrechen mit der Vergangenheit für wünschenswerth zu halten, ist es auch ein Irrthum, an die Möglichkeit zu glauben. Nicht einmal die Ansiedler in den Urwäldern von Amerika fanden eine tabula rasa vor: dort begegnete ihnen die locale Nothwendigkeit, und mit sich führten sie die sittliche Bestimmtheit ihres bisherigen geschichtlichen Lebens. Die Revolution ist wie ein Gewitter: es zündet Bäume und Häuser an, verwüstet die Saaten, reinigt die Luft, aber sowie es vorüber ist, tritt die alte Natur wieder hervor. Ein schärferer Contrast läßt sich nicht denken, als zwischen den Sitten der terroristischen Periode und der Frivolität der Voltaire'schen Zeit; aber kaum

war das Haupt des Hohenpriesters der Tugend am 9. Thermidor gefallen, als der alte Luxus und die alte Frivolität wieder hervortraten. Nicht einmal das äußerliche Räderwerk des alten Staats kann völlig gebrochen werden, denn die Voraussetzungen bleiben, und die Barricadenkämpfer werden sich immer nur auf Augenblicke der Gewalt bemeistern können. Die Schöpfung eines Staats aus dem Begriff heraus ist am wenigsten möglich in einem Zustand der Trunkenheit. Die Revolution an sich schafft nichts; sie löst nur die gebundenen Kräfte, und wird also nur in dem Fall fruchtbar, wenn in diesen bereits eine feste Ordnung und Gestalt vorhanden ist.

Diese revolutionäre Richtung der Religion der Zukunft war zwar in Feuerbach bereits angedeutet, aber sie wurde doch vorzugsweise durch seine Apostel bestimmt. Als den bedeutendsten derselben müssen wir **Arnold Ruge** bezeichnen.

Er ist im Jahre 1802 geboren und gehört in die burschenschaftliche Generation der ersten 20er Jahre. Bei der Jagd, die damals auf Demagogen gemacht wurde, ergriff man auch Ruge; er wurde nach langer Untersuchung zu 20 Jahren Festung verurtheilt, und kam endlich mit 6 Jahren davon: ein hartes Schicksal, wenn man bedenkt, daß man es nur mit Kindereien zu thun hatte. Nach Beendigung seiner Festungshaft trat er in Halle als Docent zu den Gegensätzen der Zeit in eine lebendigere persönliche Berührung. Halle war damals einer der lebhaftesten Centralpunkte der Hegel'schen Philosophie, und auch Ruge wurde in diesen Kreis gezogen. Noch war sie in Preußen Staatsphilosophie, aber schon hatte man ihre Doppelseitigkeit in's Auge gefaßt. Hegel hatte unter dem Anschein, die Wirklichkeit des Staats und der Kirche zu legitimiren, ihren Gegnern ein leichtes Mittel an die Hand gegeben, was in ihnen „vernünftig" war, zu erfassen und es gegen sie selber anzuwenden. Die junge Schule wußte, daß dies und jenes in der Kirche vernünftig war, was die Kirche selbst nicht wußte, und darum war sie der letzten überlegen; sie konnte sie belehren, ihr Rath ertheilen, und zwar mit größerem Selbstgefühl, als die frühere Aufklärung, die sich trotz ihrer heftigen Angriffe mit einer gewissen ängstlichen Bescheidenheit draußen gehalten hatte. Der neue Liberalismus trat als Eingeweihter auf. Er sprach gegen den bestehen-

den Staat und die bestehende Kirche im Namen des „wirklichen“ Staats und der „wirklichen“ Kirche.

Von dieser Seite ist Ruge die Philosophie zugänglich geworden. Sie wurde die Waffe, durch welche er seinen frühern Inhalt, die burschenschaftliche Romantik, bei sich und Andern widerlegte. In diesem Sinn gründete er mit Echtermeyer 1839 die Hallischen Jahrbücher. In diesen kam die Philosophie zum Bewußtsein, daß sie im Wesentlichen eine Erneuerung des alten Rationalismus sei, mit einem reichern Inhalt, weil sie den von der Aufklärung nur negirten Aberglauben begriffen und überwunden hatte. Aus dem bekannten Hegel'schen Satz: Das Wirkliche ist vernünftig, wurde nun: Die Vernunft ist das Wirkliche, und was ihr nicht entspricht, ist unwirklich, Schein, Romantik und muß aufgehoben werden.

Dieses Pathos war eine nothwendige, wenn auch scheinbar in das Gegentheil überschlagende Erweiterung des Hegel'schen Grundgedankens. Die Althegelianer hatten es der Idee überlassen, sich in der Geschichte zu realisiren, und waren dann hingegangen, um nachzuweisen, daß es so gut sei. Das Ideal ist wirklich, sagten sie, denn es ist in steter Verwirklichung; jede Stufe der Geschichte ist gut, denn sie ist ein nothwendiges und nicht zu umgehendes Resultat der frühern Stufen. Man mußte sich erst eine Zeitlang an diesem Gedanken freuen, bis man auf den sehr naheliegenden stieß: Jede Stufe setzt eine folgende voraus, sie ist nur da, um sich selber aufzuheben, und sie ist also schlecht, indem sie etwas für sich selbst sein will. Die alten Professoren construirten das Recht des Bestehenden, die jungen Docenten sein Unrecht: das war kein logischer Widerspruch, sondern nur ein Widerspruch in den Gefühlen. In der Jugend ist jeder empfängliche Kopf begeistert für die Zukunft. Glücklich derjenige, dessen Jugend in eine Zeit fällt, wo man sich noch mit bestimmten, concreten Idealen trägt, nicht mit den Ossianischen Nebelgestalten abstracter Menschheitsentwickelung; denn jene, auch wenn sie illusorisch sind geben immer dem Herzen Nahrung, während diese es aushöhlen.

Der neue Radicalismus trat bald viel kategorischer auf, als der alte. Man war fest davon überzeugt, daß es vollkommen genüge, den richtigen Begriff des Staats und der Kirche zu proclamiren, um ihn sofort zu verwirklichen. Das war der erste Standpunkt, auf den die Jahrbücher sich stellten.

Den ersten Gegenstand des Angriffes gaben die Schüler der alten Romantik und der historischen Schule, die seit 1832 im Gegensatz gegen die Revolution das Berliner politische Wochenblatt gegründet hatten, und darin für die Ideen Haller's Propaganda machten. Der erste Redacteur des Blattes, Jarke, war mittlerweile katholisch geworden und nach Wien gegangen. Es hatten sich noch einige andere Bekehrungen daran geknüpft, und man fühlte sehr wohl heraus, daß weder der Protestantismus noch der preußische Staat sich mit seinen altenfritzischen Traditionen und mit seinen Reformen aus der Zeit der Freiheitskriege mit dem correcten Ausdruck des Legitimitätsprincips vertrügen. Die Jahrbücher nahmen für die Idee des Protestantismus und die Idee des preußischen Staats gegen die Romantik Partei. Die damals ausbrechenden Cölner Wirren gaben ihnen Gelegenheit, sich an einem concreten Fall zu versuchen. Heinrich Leo, der zuerst als genialer Mann und als Verächter der flachen Aufklärung mit der jungen Schule fraternisirt hatte, mischte sich in diesen Conflict, dem Anschein nach zu Gunsten des Staats, aber mit so viel Reservationen und so eigenthümlichen Motiven, daß es wie ein Angriff gegen das rationalistische Ministerium Altenstein aussah. So konnten die Jahrbücher einerseits gegen den katholischen Fanatiker, gegen Görres, andererseits gegen die protestantische Halbheit in die Schranken treten. Es ist für die Kritik der staatsrechtlichen Begriffe der historischen Schule in jenen Jahren viel Vortreffliches und Fruchtbares geleistet worden, wenn auch die Neigung zur Abstraction und zum Radicalismus diese Verdienste verkümmerte; aber es war ein frisches, jugendkräftiges, freilich etwas burschikoses Treiben, ein tüchtiger, glaubensvoller Muth und eine Zuversicht, die auf dem Bewußtsein eines guten Rechts basirte. Die Jahrbücher, die damals die ganze deutsche Jugend mit sich fortrissen, machten für Preußen in Deutschland Propaganda. Der wirkliche, lebenskräftige, an Aussichten und Erwartungen reiche Staat stand trotz seiner steifen absolutistischen Formen dem durch Hegel gebildeten Liberalismus, der in den Begriff des Staats die höchsten Functionen des menschlichen Lebens verlegte, näher, als das träumerisch unbestimmte Vaterland der Burschenschafter, Friedrich der Große näher, als Klopstock, Luther näher, als die Hohenstaufen. Der philosophische Radicalismus hatte etwas Verwandtes mit dem Uebermuth der jungen bureaukratischen Bildung, denn auch er war mit dem Bewußtsein überlegener Bildung

verbunden und unterschied sich dadurch wesentlich von der alten naturalistischen Opposition.

In der fortlaufenden Kritik des Absolutismus, des Legitimitätsprincips und der historischen Schule mußte man allmälig darauf kommen, dem innern geistigen Zusammenhang dieser verschiedenen Formen der Reaction nachzuspüren. Man fand den verbindenden Faden in der Restaurationsliteratur und in deren vorzüglichstem Ausdruck, der romantischen Schule. Die literarische und ästhetische Kritik wurde also mit ebenso großem Eifer betrieben, wie die politische. Theils wurden alle neuen Erscheinungen der Poesie, in denen sich der junge Geist der Zeit prophetisch verkündete, sehr energisch bevorwortet, theils wurde die alte gefeierte Dichtung der schärfsten Kritik unterworfen, und wo sich irgend eine Spur von Romantik vorfand, auf das Unbarmherzigste die Geißel der Satyre geschwungen. Im ersten Jahrgang wurde die romantische Schule in einem ausführlichen Aufsatz von Karl Rosenkranz besprochen, der im Ganzen noch sehr anerkennend zu Werke ging, und nur überall die humanistischen der altclassischen Bildung angehörigen Momente über die trüben Phantasien der Romantik erhob. Im folgenden Jahr hatte man einen bedeutenden Schritt in der Consequenz weiter gethan. Es erfolgte das bekannte Manifest von Ruge und Echtermeyer: „Der Protestantismus und die Romantik," in welchem der herrschenden Literatur ein offener Fehdebrief in's Gesicht geschleudert wurde. Die Darstellung, wenn auch theilweise in scholastischer Form gehalten, hatte einen Ueberfluß an glücklichen Wendungen und Pointen, jene Launenhaftigkeit, die damals als Zeichen der Genialität gefeiert wurde, zu verspotten. Man war freilich in der Consequenz zu weit gegangen, indem man die Begriffe der romantischen Schule über den ganzen Kreis der Restaurationsliteratur ausdehnte und die verschiedenartigsten individuellen Erscheinungen aus einem einzelnen Princip herzuleiten suchte, das man selber vorher nicht einmal klar festgestellt hatte, denn schon nach einem Jahre sah man sich genöthigt, den Protestantismus, unter dessen Symbolen man gegen die Romantik zu Felde gezogen war, in einem neuen Manifest gleichfalls in die Romantik zu werfen. Ueberhaupt war diese Methode Ruge's, seine individuellen Anschauungen, die sich zum Theil auf persönliche Berührungen bezogen, augenblicklich zu generalisiren und jede neugewonnene Anschauung in einem Manifest

zu verkündigen, das einen Fortschritt im Princip enthalten sollte, sehr nachtheilig für die ruhige, gesunde Entwickelung der Partei.

In der Hauptsache hatte man aber vollkommen Recht, und es war auch der richtige Zeitpunkt gewählt, mit dem Geist der alten Literatur zu brechen. Es war jetzt in die junge Generation gerade so viel Ernst eingetreten, um die verhängnißvollen Abwege der frühern zuchtlosen Genialität einzusehen, und es ist sehr charakteristisch, daß ungefähr in derselben Zeit ein Schriftsteller von ganz entgegengesetzter Bildung, Georg Gervinus, auf dem Wege historischer Untersuchung mit demselben Eifer den Kampf gegen die Romantik unternahm, als die Jahrbücher auf dem Wege philosophischer Postulate.

Wir würden Gervinus' „Geschichte der deutschen poetischen Nationalliteratur" nicht richtig würdigen, wenn wir keinen andern Maßstab daran legten, als den historischer Vollendung. Bei aller Gelehrsamkeit fühlt man doch heraus, daß er den Stoff erst zu einer bestimmten Zeit, der Darstellung wegen, sich angeeignet hat; er besitzt nicht die vertraute Gewohnheit seines Gegenstandes, sich instinctartig überall zurecht zu finden. Es ist ferner ein gewaltsames Verfahren, gerade in Deutschland, die poetische Literatur von der prosaischen zu trennen. Dadurch verliert man nicht nur in den bedeutendsten Perioden allen Faden der Bewegung, es werden auch die einzelnen Erscheinungen in ein falsches Licht gestellt. So sieht es z. B. zu wunderlich aus, wenn Luther sich nur als Dichter von Kirchenliedern geltend macht. Vollends das neunzehnte Jahrhundert wird zu einem wüsten Irrgarten, wenn der Faden zu diesem Labyrinth, das Nervengeflecht der neuen Literatur, die philosophische Entwickelung von Kant, Fichte, Jacobi, Schelling, Schleiermacher, Hegel, Feuerbach kaum erwähnt wird. Endlich fehlt auch der künstlerischen Form diejenige Vollendung, die das Kennzeichen eines classischen Geschichtswerks ist. Wir sehen fortwährend die Werkstätte des Schriftstellers in seinem unruhigen Schaffen und Treiben, er nimmt jede einzelne Erscheinung vor, sucht den Zusammenhang mit einer andern, frühern oder spätern, stellt sie mit einer dritten, die aus einer ganz andern Periode her auf seinem Secirtisch liegt, in Parallele, rechtet mit ihr, entschuldigt sie u. s. w.

Aber die „Literaturgeschichte" ist mehr als ein Kunstwerk, sie ist eine That; ein nothwendiger und bedeutender Schritt zur Befreiung unseres Geistes. — Die Hauptkrankheit des Zeitalters war

die Unsicherheit im Urtheil. Diese Geschmacksverwirrung hing mit der Unklarheit in sittlichen Dingen zusammen. In eitler Selbstbeschaulichkeit wechselten wir mit einer souveränen Ironie gegen alles Große und Gute, und einem bequemen Geltenlassen alles einmal Existirenden. Es war eine Art Aberglauben geworden, daß nur ein äußerliches großes Ereigniß uns aus dieser faulen Lethargie erwecken, uns elektrisiren, uns ein neues Leben einhauchen könne. Aber die Gunst der Götter hilft der Trägheit nichts. Ein Volk, welches nicht in eigener, bewußter Thätigkeit seine Zwecke zu verfolgen im Stande ist, wird durch Revolutionen nicht gefördert.

Die „Literaturgeschichte" war eine Empörung des gesunden Menschenverstandes gegen die Sprachverwirrung der modernen Scholastik. In früherer Zeit hätte ein ähnliches Unternehmen keinen Erfolg gehabt. Zu einem kritischen Werk dieser Art gehört das sichere Bewußtsein des Sieges, das Gefühl, daß der Stern des Gegners im Sinken ist. Die Nicolai waren in ihrer Opposition hämisch, gedrückt, ungerecht, weil der Stern der Romantik im Wachsen war. Erst das Gefühl der Ueberlegenheit giebt die Fähigkeit und das Recht, liberal zu sein. Und liberal ist Gervinus, trotz seines sittlich ästhetischen Rigorismus, überall, wo er mit dem Gegner nicht in unmittelbare Berührung kommt.

In diesem Zusammenhang wird das Motto des vorletzten Theils, das aus Percy die Ironie gegen alles poetische Floskelwesen entlehnt, und die Schlußermahnung an die Deutschen, die Poesie eine Weile ruhen zu lassen, vollkommen begreiflich. Ein seltsames Motto für die Geschichte der Poesie, als Kunstwerk betrachtet, aber vollkommen passend als Resultat einer kritischen That, die eine überwundene Periode abschließen soll. Es wird uns dann auch verständlich, wie der Kritiker, in der Ungeduld, diesem neuen Schaffen Raum zu geben, dem Volk gleichsam den Trost hinwirft, die classische Zeit seiner Literatur läge hinter ihm. Gervinus glaubte die Ueberzeugung gewonnen zu haben, daß unsere ganze Poesie so weit von Romantik inficirt sei, daß sie in eine neue Bahn zu leiten, eine größere Kraftanstrengung erfordere, als der kühne Griff nach einer ganz neuen Thätigkeit. Als solche schwebte ihm die Politik vor, freilich nicht in ganz festen Umrissen, denn der Aufruf zu einer Erhebung war ziemlich allgemein gehalten, und ließ nur die Vorstellung eines Nationalkriegs durchschimmern.

Indem man nun nach allen Seiten hin ängstlich sich umsah, ob es nicht irgend etwas zu thun gebe, ereignete sich der Vorfall mit dem heiligen Rock in Trier, Ronge's Brief in den „Vaterlandsblättern", die Bildung der deutschkatholischen Gemeinden und gleich darauf die lichtfreundlichen Proteste. Nur jene Ungeduld macht es erklärlich, daß Gervinus sich über eine so inhaltlose Bewegung täuschen ließ, daß er es für möglich hielt, eine kirchliche Reformation könne sich erneuen in einer Zeit, wo man der unbequemen Kirche nur den Widerwillen der weltlichen Gesinnung, nicht aber den Feuereifer des erfüllten Glaubens entgegensetzte.

Die Gründung der „Deutschen Zeitung" war ein neues, sehr großes Verdienst, das sich Gervinus um die deutsche Literatur erwarb. Sie war doctrinär, wie keine andere, denn was sie Historisches gab, galt nur als Bekräftigung des leitenden politischen Grundsatzes, der Einigung Deutschlands unter der Hegemonie des wiedergebornen Preußen, und doch staatsmännisch, denn sie ging auf sämmtliche Fragen, die bisher Privatgut der Bureaukratie gewesen waren, mit Gründlichkeit und Sachkenntniß ein. Von allen Seiten angefeindet, ging sie gleichmäßig und fest, ohne einen Augenblick zu schwanken, ihren ernsten, ruhigen Gang, die Fahne der Zukunft in den Händen. In der Revolution fiel die Leitung der Partei der „Deutschen Zeitung" in die Hände; aber sie mußte sich, wie es im concreten Leben nicht wohl anders möglich ist, den Umständen fügen, und es war natürlich, daß Gervinus, der die logische Consequenz seiner Prämissen mit der ganzen Energie seines Charakters festhielt, allmälig im Kreise seiner Partei vereinsamte und sich endlich von der activen Theilnahme an der Tagespolitik zurückzog. Für den Augenblick trieb ihn seine Neigung in eine ideale Welt, die er sich und der schlechten Gegenwart als einen Spiegel vorhalten wollte, und dies Ideal fand er in Shakespeare. In der Analyse dieses Dichters wollte er dem verwirrten und entnervten Jahrhundert das Bild eines Mannes entgegensetzen, der immer wußte, was er wollte, und dessen Größe mit seiner Klarheit mit der Festigkeit seiner Gesinnung Hand in Hand ging. — Gervinus hat stets mit dem philosophischen Radicalismus in Feindschaft gelebt, und doch ist in seinem neuesten Werk sowohl die Methode als das Resultat diesem Radicalismus verwandt. Auch er hat eine Construction der Geschichte versucht, und zwar auf dem Wege der Induction und der Analogie. Hegel hatte sich mit sehr weisem Instinct innerhalb der

fertigen Geschichte bewegt; allein er hatte die Ereignisse, die man im gewöhnlichen Leben aus einem endlichen Causalnexus herzuleiten pflegt, aus ideellen Motiven entwickelt. Wenn man diese Methode zugab, so konnte man sich leicht versucht fühlen, auch die Zukunft in den Kreis der geschichtsphilosophischen Betrachtung zu ziehen, da die Voraussetzungen bekannt waren. Durch Vergleichung der griechischen Geschichte mit der allgemeinen europäischen Entwickelung im Mittelalter und in der neuern Zeit hat Gervinus ein Gesetz der Evolution hergeleitet, welches er sogar nach Perioden feststellt, und in welchem er als Trost für die Wirrnisse der Gegenwart die Ueberzeugung gewinnt, daß Deutschlands Zukunft der gemäßigten Demokratie gehöre. Gegen Methode und Resultat läßt sich Vieles einwenden, denn Analogien beweisen in der Geschichte um so weniger, je verschiedener die Gegenstände sind, auf die sie angewendet werden, und für die Möglichkeit einer Demokratisirung Deutschlands müßte man sich erst concretere Vorstellungen bilden, als man bis jetzt im Stande ist. Aber diese Mängel werden aufgewogen durch die Energie einer männlichen Gesinnung, die der politischen Erschlaffung des Zeitalters kräftig entgegentritt, und deren starker Nachhall im deutschen Volke uns gezeigt hat, daß wir doch nicht allen Muth verloren haben. — Wir kehren zu den Jahrbüchern zurück.

Aus der Unschuld der vorwiegend literarischen Tendenz wurden sie durch die Umstände bald herausgetrieben. Der wachsende Uebermuth der liberalen Presse erregte in den herrschenden Kreisen starke Befürchtungen, und man fing an, auch auf die halbwissenschaftlichen Journale ein strengeres Augenmerk zu richten. Ruge mußte aus Preußen weichen; er siedelte sich in Sachsen an, und so wurden aus den Halleschen Jahrbüchern die Deutschen Jahrbücher. Der Charakter der Zeitschrift wurde bald ein anderer. Mit der immer wachsenden Verbreitung derselben verschärften sich die Instructionen die man den Censoren ertheilte, und die Erbitterung dieses kleinen Krieges ging auf den Ton der Aufsätze über. Allmälig zog sich der größere Theil der bisherigen Mitarbeiter zurück; sie konnten der Vehemenz, mit welcher die Jahrbücher einen Standpunkt nach dem andern überwanden, nicht mehr folgen. Es folgten sehr bald Manifeste gegen die bisherigen Glaubensartikel. Unter der Maske eines Würtembergers sagte sich Ruge von der Idee des Preußenthums los, weil das erscheinende Preußen mit dem ideellen Preußen

in keine Uebereinstimmung gebracht werden konnte, und die kleinen deutschen Staaten mit ihren Duodezconstitutionen, die der preußische Philosoph bisher von oben herab angesehen hatte, erhielten plötzlich eine größere Wichtigkeit. Ebenso wie mit dem Preußenthum, wurde auch mit dem Protestantismus gebrochen. Es erfolgte ein Manifest, worin der Unterschied zwischen dem erscheinenden und dem ideellen Protestantismus auseinandergesetzt und der erste in das Gebiet der Romantik verlegt wurde. Romantik und Christenthum wurden jetzt identificirt. — Die schöpferische Thätigkeit in diesen eilfertigen Fortschritten gehört nicht Ruge an. Es war zuerst Feuerbach, dann Bauer, die den Jahrbüchern die Richtung gaben. Ohne Ruge wäre Feuerbach nie zu der außerordentlichen Geltung gekommen. In Feuerbach war immer ein großer Fonds von sinniger beschaulicher Mystik, die mit dem schroffen, rationalistischen Grundprincip nicht recht im Einklang stand. Ruge dagegen verstand es, diese mystischen Elemente fallen zu lassen und die Hauptsätze der neuen Lehre, die man, weil die Idee der Menschheit an die Stelle Gottes trat, Humanismus nannte, in leicht übersichtlichen und eindringlichen Pointen dem Gedächtniß einzuschärfen.

Noch einen größern Einfluß auf die Jahrbücher erwarb sich Bruno Bauer. Feuerbach's Wesen war bald erschöpft, aber Bauer's leicht bewegliche Natur war unermüdlich, immer neue Schalen von sich abzustreifen, immer neue Voraussetzungen in das Gebiet der Romantik zu verweisen. Man kann sagen, daß ihm Ruge halb mit Freude, halb mit Schrecken folgte. Die Pointen blendeten ihn, aber er hatte einen zu großen Fonds von natürlichem Gefühl und gesundem Menschenverstand, um nicht über diese Manier, jede Sache von einem einzelnen, wenn auch angeblich principiellen Gesichtspunkt anzusehen, einiges Bedenken zu empfinden. Er machte viele von den Wendungen mit, z. B. das Aufgeben des constitutionellen Staats, weil ihn dieser nicht vor den Censorstrichen des Professor Wachsmuth beschützte, die Verwerfnng der Judenemancipation, weil er einen natürlichen Widerwillen gegen das jüdische Wesen hatte u. s. w. Als nun aber auch die Vorkämpfer des entschiedenen Liberalismus, z. B. Jacobi, als verbrauchte Philister bei Seite geworfen werden sollten, da empörte er sich, und es erfolgte ein Bruch mit den Berlinern. Er schrieb noch zuletzt ein Manifest zu Anfang des Jahres 1843, worin er die Demokratie als die leitende Idee der neuen Zeit darstellte, dann erfolgte das Verbot der Jahrbücher.

In mancher Beziehung war dieses Verbot ein Glück für den Radicalismus. Er hatte sich ausgeschrieben, er konnte nichts Neues mehr geben. Die leidenschaftlichen Angriffe gegen Staat und Kirche wurden ihm gestrichen, und wir müssen hinzusetzen, daß für die Philosophie nicht viel daran verloren war; und was übrig blieb, zehrte kümmerlich von der damaligen Begeisterung für Herwegh und die übrigen politischen Lyriker. Die Jahrbücher konnten jetzt mit dem Bewußtsein des Martyriums von der Bühne abtreten. Die sächsische Kammer ließ sie fallen, und Ruge verließ Deutschland, um sich zuerst nach der Schweiz, dann nach Paris zu begeben.

Sein Aufenthalt in der Schweiz änderte an seinen Ideen nichts wesentliches. Der Umgang mit Fröbel, einer weichen, träumerischen Natur, mit Herwegh und Freiligrath konnte ihm keinen neuen Inhalt geben. Er beschäftigte sich lediglich damit, seinen Humanismus immer eleganter zu redigiren. In dieser Beziehung machte der Aufenthalt in Paris einen großen Eindruck auf ihn. Um in seiner principiellen Entwickelung keine Lücke zu lassen, trat er aus der Idee des Deutschthums in die Idee des Weltbürgerthums über, wie er früher das Preußenthum zu Gunsten des Deutschthums aufgegeben hatte. Er gab die „Deutschfranzösischen Jahrbücher" heraus, welche die Brücke zur Einigung dieser beiden Culturvölker auf dem Boden der Demokratie bilden sollten. Diese Jahrbücher erregten mit Recht in Deutschland eine ziemlich allgemeine Entrüstung. Ruge sagte vom deutschen Volk, es sei nicht blos in seiner Erscheinung, sondern auch in seinem Wesen niederträchtig. Es war das ein Gefühlausbruch, den Bauer ganz richtig dadurch erläuterte: „weil sich Deutschland nicht in Ruge's Sinn entwickelte, so sah er für Deutschland keine andere Entwickelung, als die Postpferde, die ihn über die französische Grenze führten". Zwar waren den Deutschen schon häufig, auch von Paris aus, z. B. von Heine und Börne, ähnliche Schmeicheleien gesagt worden, allein diese Ausfälle entschuldigte man als die Uebereilungen eines verletzten Herzens, während sie bei Ruge durch den Schein philosophischer Kälte das Ansehen einer prämeditirten, herzlosen Impertinenz annahmen. Uebrigens hätte man auch dies allmälig vergessen, aber Ruge suchte nach seiner Manier die Grobheit vor dem philosophischen Publikum dadurch zu legitimiren, daß er das ursprünglich empirische Urtheil in ein logisches verwandelte. Theils sollte das niederträchtige Deutschland nur die deutschnationale Partei bedeuten, eine Partei, die Ruge

erfunden hatte, und mit der er seine alten Burschenschafter meinte, die antihegelianisch und antifranzösisch waren; theils wurde die allgemeine Pointe aufgestellt: der Patriotismus ist ein Feind der Freiheit. Es lag etwas Richtiges darin, insofern man unter Patriotismus die ausschließliche Berücksichtigung der Nationalität verstand, welche ohne staatliche Basis nothwendig zu Phantastereien führt und zu einer romantischen Vorliebe für culturfeindliche Eigenthümlichkeiten verleitet; statt aber diesen Satz durch verständige Anwendung auf concrete Fälle fruchtbar zu machen, begnügte sich Ruge damit, ihn mit blindem Dogmatismus fortwährend zu wiederholen und seine Gegner durch schlechte und gute Witze oder durch Hochverrathsanklagen abzufertigen. Außerdem mußte es mit Recht empören, die viel auffallendere Engherzigkeit des französischen Patriotismus von dieser Beschuldigung ausgenommen zu sehen. Kein Franzose hat an den Deutschfranzösischen Jahrbüchern Theil genommen, so sehr sich Ruge auch in den republikanischen und socialistischen Kreisen, mit denen er in Berührung kam, darum bemühte. Man sah Ruge als ein auffallendes Exemplar der wunderlichen Deutschen an, von denen man seit der Zeit der Frau von Staël die mystischsten Vorstellungen hegten. Weil aber die Redacteure des National, der Réforme, Démocratie pacifique und Andere in persönlich gute Verhältnisse zu ihm traten und sich von ihm über deutsches Wesen belehren ließen, so war er fest davon überzeugt, eine große deutschfranzösische Partei gegründet zu haben, in deren Händen die Zukunft liege. Um für diese imaginäre Partei dem tief gefühlten Bedürfniß einer deutschen Marsellaise abzuhelfen, schrieb er einen Operntext: Spartacus, wie er denn überhaupt von Zeit zu Zeit Anwandlungen von Poesie hatte. Am auffallendsten war der Einfluß, den die französische Sprach- und Denkweise auf ihn ausübte. Er lernte, wie Heine sich ausdrückte, in Paris deutsch schreiben, er ersetzte die gothischen Formen der Schulsprache durch das witzige Spiel der französischen Antithesen und gewann die Ueberzeugung, daß auch in dem Styl der Humanismus, d. h. die Eleganz, das allein maßgebende Princip sein dürfe. Eigentlich war ihm die philosophische Sprache immer nur etwas Aeußerliches gewesen, und seine Neigung zu Antithesen, zu Pointen, zu überraschenden Parallelen u. s. w. fand er in der französischen Sprache in vollem Maße wieder. Die gesammte französische Literatur, so äußerst wenig er von ihr kannte, wurde ihm ein Ideal.

Diese Vergötterung des französischen Wesens war ebenso eine Ungerechtigkeit gegen die Sache der Freiheit und der Vernunft, die er so unfrei war, in den Franzosen verkörpert zu sehen, wie gegen das französische Volk, dessen glänzende Individualität mit seinen großen Leidenschaften und seiner tragischen Schuld er zu einer wesenlosen Tendenzfigur, zu dem schattenhaften Träger einer abstracten Idee herabsetzte.

Ruge war mit seinen Deutschfranzösischen Jahrbüchern auf die Theilnahme der Communisten eingeschränkt, Marx, Heß u. s. w. Das Band konnte nur ein äußerliches sein, denn Ruge's Radicalismus erstreckte sich nie auf das Privatrecht, er hatte immer das Gefühl eines wohlhabenden Bourgeois, und darum dauerten die Jahrbücher nicht über das erste Heft fort. Es erfolgte ein Bruch, und als Ruge über die Schweiz nach Deutschland zurückkehrte, war er im Grunde seines Herzens reactionärer gesinnt, als zu der Zeit, wo er es verlassen hatte.

Seine Stellung war mißlich geworden. So ziemlich mit allen Vorfechtern des philosophischen Radicalismus von den verschiedensten Nuancen hatte er gebrochen. Die Epigonen dieser Richtung in Leipzig, die Julius, Jordan u. s. w., hatten etwas träumerisch Abgespanntes, das ihm widerstand, und waren in ihrer sophistischen Dialektik zu einer Art Blasirtheit gekommen, die schon durch den Titel ihrer Zeitschrift: „Epigonen" treffend bezeichnet wurde. Mit den Berliner Sophisten hatte er offen gebrochen. Aber er war noch immer reich an Plänen. So übersetzte er in jener Zeit u. a. Junius' Briefe, die ihm eine neue Welt eröffneten, da ihm bis dahin die Geschichte der Zeit, in die sie fielen, ein vollkommen unbekanntes Land gewesen war, so daß er sich beinahe einredete, er hätte sie entdeckt, trotz seiner höchst mangelhaften Sprachkenntniß, und obgleich ihm die vielfachen Anspielungen auf Persönlichkeiten und andere Details vollkommen unverständlich waren; ja er glaubte damit der deutschen Bewegung eine neue Bahn eröffnet zu haben, obgleich in Junius gar kein allgemeiner politischer Inhalt ist. Die Form hatte ihm imponirt. Auch durch kleine Novellen, die ziemlich schwach ausfielen, suchte er für die Sache der Freiheit zu wirken. Auf die Bewegung der Deutschkatholiken und der Lichtfreunde legte er ein großes Gewicht, und wenn ihm ein Dowiat mit Phrasen von Transcendenz und Immanenz entgegen kam, so war er überzeugt, der Deutschkatholicismus sei die volle Erfüllung der in der humanen

Philosophie ausgesprochenen Principien. Er hörte, wie auch später zur Zeit der Revolution, nur auf die Stichwörter, nur auf die Symbole. Namentlich in den freien Gemeinden erkannte er die Grundlage des neuen Staats, wie sie ihm Fröbel vorgeträumt hatte. Die Gemeinde sollte in demselben Local ihre Erbauungsstunden halten, die von ihr selbst gedichteten Stücke aufführen, die gleichfalls von der Gemeinde verfertigten plastischen Kunstwerke aufstellen, über ihre politischen Angelegenheiten debattiren u. s. w. Die Andacht sollte bleiben, ebenso die gemeinsame Erbauung, nur sollte sie ihren Gegenstand wechseln: an Stelle der christlichen Heiligen sollten die Märtyrer der Freiheit treten; die Kunst sollte nicht mehr die Mater intaminata, sondern die tüchtige Hausfrau und das selbstständige Weib feiern; die Marseillaise sollte das: „Nun ruhen alle Wälder" ersetzen. An sich war das beständige Hervorheben von der Nothwendigkeit eines neuen Glaubens vollkommen berechtigt; wenn man nur an dem Grundsatz festgehalten hätte, daß der Glaube erst da anfangen darf, wo das Wissen aufhört, daß er sich also nie auf speculative oder empirische Wahrheiten, sondern nur auf sittliche beziehen kann. Die erkannten sittlichen Ideen werden erst dann fruchtbar, wenn wir sie in's Herz, in's Gemüth aufnehmen, wenn wir mit Liebe hegen, was wir begriffen haben. Sobald der Glaube sich aber auf empirische Thatsachen bezieht, wird er zum Fanatismus, macht den Verstand blind gegen alles Wirkliche und verleitet ebenso zum Haß, als der düstere Glaube des Mittelalters.

Was die freien Gemeinden betrifft, so waren sie kein Erzeugniß religiösen Dranges. Entweder waren sie einfach eine Flucht aus der Kirche, oder sie beruhten auf Combinationen des Witzes. Es ist freilich gut auszumalen, um wie viel schöner die griechische Totalität des Lebens und des Glaubens war, als unsere aus der Theilung der Arbeit hervorgegangene Scheidung des Idealen vom Wirklichen, der Kunst von der Andacht, des Wissens vom Gefühl. Aber der bloße Wunsch hebt dieses Verhältniß nicht auf. — Der Zustand der Erbauung stimmt überhaupt nicht zu unserer Bildungsform. Der Philosoph paßt weder als Apostel, noch als Publikum in die Gemeinde; die Masse will eine andere, stabilere Autorität als die flüssige Macht der Dialektik, und der Philosoph müßte lügen und aus seiner Natur heraustreten, wenn er sich den Anschein dieser höhern Autorität geben wollte. Man würde es schwer begreifen, wie eine ihrer ganzen Anlage nach nüchterne und verstän-

dige Natur sich in dergleichen Einfällen bewegen konnte, die wenigstens einen stark phantastischen Beigeschmack haben, wenn man nicht häufig die Beobachtung machte, daß Menschen, die sich im gewöhnlichen Leben vollständig in Abstractionen verlieren, sich nebenbei gern ein kleines Heiligthum zimmern, in dem ihre Phantasie sich frei ergehen kann, und daß sie dieses Heiligthum mit um so buntern und grellern Farben ausstatten, je blässer und farbloser es in dem gewöhnlichen Kreise ihrer Vorstellungen aussieht. Auch der Rationalist sucht und findet, wenn er sich dem Pathos überläßt, seine Symbolik, die oft nicht weniger phantastisch aussieht, als die Symbolik der Mystiker. Ruge lehnte sich mit seinen Vorstellungen des freigemeindlichen Lebens vorzüglich an einige Künstler an, die ihm durch ihre philosophischen Tendenzen um so mehr imponirten, je fremdartiger ihm der Boden war, auf dem ihre Philosophie fußte, und je weniger er ein System widerlegen konnte, dessen Voraussetzungen ihm ein völlig unbekanntes Land waren.

Ruge's falsche Urtheile beruhten lediglich auf Unkenntniß. Er war von einer schnellen Beweglichkeit des Geistes, die leicht auffaßte, die sich freilich auch vor jeder Mühe des Auffassens scheute. Was ihm nicht in einer Pointe überliefert wurde, fand bei ihm keinen Eingang. Eine solche Pointe, verstärkt durch ein argumentum ad hominem, verwahrte er dann in seinem Gedächtniß, verallgemeinerte sie, gab ihr eine abstracte philosophische Form und trat dann damit wie mit einem Glaubensartikel auf. Nur auf diese Weise ist die Reihe von Manifesten zu erklären, die mit fabelhafter Schnelligkeit auf einander folgten: sie lassen sich ohne Unterschied auf einzelne Pointen zurückführen, die ihm imponirt oder Freude gemacht hatten. Darüber weiter nachzudenken, den einzelnen Satz in Beziehung auf einzelne concrete Fälle zu untersuchen und seinen Umfang zu prüfen, diese Mühe hat er sich nie genommen. Kam ihm ein Fall vor, der in sein Axiom nicht paßte, so wurde er zuerst verwirrt, gerieth in Hitze und witterte Verrath, bis er durch eine neue Pointe, die er in einen neuen Lehrsatz verwandelte, über den Widerspruch hinauskam. Mit den Personen ging es ihm in dieser Beziehung gerade so, wie mit den Gegenständen. Er schloß sich sehr leicht an, aber er gab sich nicht die Mühe, den Charakter und die Anschauungsweise der Personen, die mit ihm in Berührung kamen, zu studiren. Er hielt sich an die einzelnen Seiten, die ihm gefielen, an einzelne Ansichten und Ideen, mit denen er sympathi-

sirte, und wenn dann im Gespräch sich ergab, daß in vielen Fragen der wesentlichste Widerspruch stattfand, so hielt er das für eine bloße Caprice, bis der offene Bruch nicht zu vermeiden war. So ist es ihm ohne Unterschied mit allen Menschen gegangen, mit denen er in seinem vielfach bewegten Leben in Berührung gekommen ist, mit den Tübingern, den Hallensern, den Berlinern, den Parisern u. s. w. Da alle seine Ideen aus persönlichen Beziehungen entsprangen und sich an Persönlichkeiten knüpften, so spielte jeder Bruch bei ihm in's Gebiet des Gemüthlichen, und wenn er dann gereizt wurde, oder wenn der Strom seines vergnügten Enthusiasmus auf irgend ein Hinderniß stieß, so hatte sein Gefühlsausbruch fast immer einen kleinlichen und gehässigen Anstrich, wie das bei weichen Menschen immer der Fall ist.

Inzwischen war er doch auf dem besten Wege, sich durch allmäliges beiläufiges Studium in die Verhältnisse der Wirklichkeit einzuleben, als die Nachricht von der Februarrevolution kam. Man ist heutzutage viel klüger geworden, als damals, aber die Berechtigung des Gefühls, das uns damals alle ergriff, wird doch dadurch nicht widerlegt. Es war das erste freie Aufathmen einer von unerträglicher Schwüle beklemmten Brust nach dem ersten furchtbaren Gewitterschlag. In Ruge's Entzücken war nichts Gemachtes, es war durchaus spontan; er liebte alle Menschen, nahm seine Injurien gegen das deutsche Volk zurück und umarmte seine bisherigen Feinde, wo er sie auf der Straße fand; er war so fest davon überzeugt, daß nun durch einen Zauberschlag die Menschheit in eine neue Haut gefahren sei, und daß fortan auf der Welt nur Tugend, Freiheit und Glückseligkeit zu finden wären, daß ihm jeder Zweifel an dieser plötzlichen und überraschenden Wiedergeburt als eine Todsünde erschien, und daß er von einer Proscription der „Verräther“ träumte. Was den Inhalt seiner Ueberzeugungen betrifft, so war er noch immer sehr gemäßigt; ja, bei dem Reformbankett, welches er veranlaßt hatte und dem er präsidirte, suchte er vor Allem die Bourgeoisie zu gewinnen und ließ einen jungen Doctor herauswerfen, der socialistische Toaste ausbringen wollte.

Indessen bald änderte sich die Sache. Es wurden Versammlungen gehalten, von denen sich leider gleich von Anfang an die Verständigern ausschlossen. In diesen Versammlungen wurde Ruge bald ein Gott. Seine drolligen Einfälle amusirten das Publikum, und die eingestreuten philosophischen Floskeln erregten in ihm das

Gefühl einer geheimnißvollen Inspiration. Ruge kam auf das beliebte Thema seiner neuen Religion; er setzte dem Publikum auseinander, daß Louis Philipp nur darum gestürzt sei, weil er als Atheist keinen Glauben gehabt habe, und meinte dann mit vieler Bonhommie, Metternich und die Andern hätten gezeigt, daß sie das Regieren nicht verständen, man wolle daher die Regierung selber in die Hand nehmen. Das Publikum des Leipziger Schützenhauses, durch Robert Blum in dem sogenannten „Redeübungsverein" seit lange an altkluge Kannegießereien gewöhnt, war mit diesem Antrag vollkommen einverstanden, und Ruge war überzeugt, die Geschicke Deutschlands ruhten in seiner Hand. Die Radicalen benutzten ihn, weil sie sonst keinen bedeutenden Namen unter ihren Reihen zählten, und obgleich er sie im Stillen sehr gering schätzte, verstanden sie ihn doch zu leiten, denn sie hatten immer noch mehr politischen Inhalt, als der Philosoph der uneingeschränkten Vernunft. Es war ein schlimmes Verhängniß für die deutsche Bewegung, daß ihre ersten Erfolge mit einer so unglaublichen Leichtigkeit vor sich gingen. Bei der freudigen Ueberraschung über dieses unerwartete Resultat ist es leicht erklärlich, wie nun der Lauf der Begebenheiten jenen gemüthlichen Anstrich annahm, der für den tiefer Blickenden etwas Unheimliches hatte, weil er gleich dem lockern Schnee über klaffenden Felsspalten die sehr ernsthaften Probleme verdeckte, welche der Staat zu lösen hatte, wenn er nicht daran untergehen sollte. Man freute sich an den leichten Siegen des Aufstandes, und man vergaß, daß diese fruchtlos sein mußten, so lange nicht ein mächtiger und geschlossener Wille da war, dieselbe auszubeuten. Die Revolution mußte scheitern, weil es nicht gelang, eine große, mit Bewußtsein nach einem bestimmten Zweck hinarbeitende Partei zu organisiren, die an allen Orten nach einem gemeinsamen Plan die Revolution in die Hand genommen hätte; und dies gelang darum nicht, weil der bisherige Liberalismus sich fast ausschließlich in der Negative gehalten hatte, und weil nun, wo es an's positive Schaffen gehen sollte, sich in der sogenannten öffentlichen Meinung die unversöhnbarsten Widersprüche aufdeckten.

Die Principlosigkeit des alten Liberalismus zeigte sich am deutlichsten in der Zeitung, welche Ruge als das Organ der absoluten Freiheit bildete. Er eröffnete sie durch einige Manifeste im alten Style, überließ aber dann, die Richtung zu bestimmen, den Ersten Besten, wenn sie sich nur durch Barricaden oder eine ähnliche Sym-

bolik als Männer der Freiheit legitimirten: den Polen, den Czechen, oder wer es sonst war. Jetzt hätte er die beste Gelegenheit gehabt, sein früher nur abstract gehaltenes Princip von der Nichtigkeit der bloßen Nationalität auf concrete Fälle fruchtbar anzuwenden, denn fast der ganze Schwindel der damaligen Zeit drehte sich um diesen einseitigen Begriff; aber das war ihm theils zu unbequem, theils hätte er dadurch den Beifall der Menge eingebüßt, von dem er im strengsten Sinne des Worts berauscht war, und den er nicht mehr entbehren konnte. Sein Blatt wurde daher eine radicale Posaune wie die andern.

Die Färbung erhielt es durch den Ton, der in Berlin herrschend war, aber da es schwer hielt, den wirklichen Inhalt des Berliner Freiheitsbewußtseins, welches sich eigentlich nur in der Negation behaglich fühlte, in handgreifliche, aller Welt verständliche Formeln zu redigiren, so wurde mit besonderer Vorliebe die grande politique getrieben, bei der mit Wünschen und Verwünschungen um so mehr auszurichten war, je weniger man die concreten Verhältnisse kannte, auf die sie sich bezog. Weil die Polen die lautesten Freiheitsapostel waren, und sich überall hinzudrängten, wo es eine rücksichtslose Opposition galt, gleichviel gegen wen, gewann die Reform das Ansehen eines specifisch polnischen Blattes. Daß die Polen mit ihren Ansprüchen keineswegs auf das Recht des Volkswillens oder der unmittelbaren Bedürfnisse sich stützten, sondern auf die legitime Basis eines jahrhundertlangen Besitzes, auf historische Documente, welche von dem Philosophen der uneingeschränkten Vernunft, wenn er consequent geblieben wäre, in den Raritätenkram der Romantik hätte geworfen werden müssen, störte unsern Politiker nicht im mindesten, der willenlos dem Strome der nationalen Sympathien folgte. Ja, er ging so weit, den salbungsvollen Klagen der gottesfürchtigen Polen gegen das atheistische preußische Gouvernement Raum zu geben, welches ihren Naturwuchs durch Schulen und ähnliche Einrichtungen beschneiden wollte. Nicht blos die Polen, sondern das gesammte slavische Volk wurde heilig gesprochen. Wenn die Swornoster die Geister der alten Libussa und die blutigen Hussiten aus den Gräbern heraufbeschworen, um das Königreich Podiebrad's wieder herzustellen, wenn sie endlich gar auf die grammatische Wurzel ihres Stammes zurückgingen und der Grammatik zu Liebe sich mit Träumen eines panslavistischen Weltreichs trugen, so wurde der nüchterne Symboliker ebenso wie die Phantastenclique

in Paris, die er seine Partei nannte, für diese Bestrebungen des Czechenthums durch das Mittel gewonnen, dessen sich die neuen Hussiten bedienten: die alleinseligmachende Barrikade. Seitdem sich polnische Barrikadenhelden in dem polyglottischen Congreß eingefunden, in welchem die verschiedenen slavischen Stämme, um sich einander zu verstehen, endlich die reactionäre deutsche Sprache zu Hilfe zu nehmen mußten, seitdem die Swornoster Fahne gegen die verthierten Söldlinge des Fürsten Windischgrätz geweht, war es in Ruge's Augen entschieden, daß die Sache der Czechen die Sache der Freiheit sei. Empörung war in seinem Katechismus gleichbedeutend mit Freiheit, Barrikaden das Symbol der Volksthümlichkeit, Kartätschen das Symbol der Tyrannei. Daß man das Facit der Geschichte mit einem bloßen Straßenkampf nicht ziehen, daß man die Vernunft der Ereignisse mit Wünschen ebensowenig redigiren kann, als man die Schergen des Despotismus durch Kanonen schlagen wird, die lediglich mit Ideen geladen sind, darüber nachzudenken, war er zu träge und zu ungeduldig.

Seine parlamentarische Laufbahn hat nicht lange gedauert, und er hat keinen Einfluß ausgeübt, weil er in allen bestimmten Fragen sich lediglich durch die allgemeinern Wünsche seiner Partei, nicht durch feststehende Grundsätze bestimmen ließ. Selbst Robert Blum und Aehnliche waren ihm weit überlegen. Sie hielten sich mit einem gewissen Instinct an's Concrete, während sich Ruge in Abstractionen und Anthithesen bewegte. Obgleich er sich als Führer der äußersten Linke gerirte, hat er bei den Conservativen lange nicht den Haß erregt, den die eigentliche Linke hervorrief, weil seine Anträge zu allgemein gehalten und zu weitaussehend waren, um für Ernst genommen zu werden. Die Radicalen selbst intriguirten zum Theil gegen ihn, weil sie nie recht wußten, was sie aus ihm machen sollten. Unendlich reich an allgemeinen Wünschen und Ideen, war er rathlos, wenn es irgend eine bestimmte Entscheidung galt, und trotz dieser Rathlosigkeit eigenwillig und daher unbequem für seine Partei.

Es war wohl das Gefühl dieser falschen Stellung, was ihn von Frankfurt nach Berlin trieb. Er kam in den Octobertagen so weit, zwischen Karbe und Lindenmüller das Volk haranguiren zu wollen, worin ihm jene bedeutend überlegen waren, denn eigentlich ist er nichts weniger als ein Volksführer; er ist wohl im Stande, vor einer Menge, die ungefähr seine Richtung theilt, anmuthig dar-

über zu plaudern, aber er besitzt weder die Festigkeit des Willens, ihr eine Richtung zu geben, noch den Muth, im entscheidenden Augenblick rücksichtslos zu handeln.

Nicht einmal in der Phrase ist er consequent. Bald ist es die abstracte Demokratie, die ihm genügt, d. h. die Entscheidung der Staatsangelegenheiten durch Addition und Subtraction der verschiedenen Meinungen, die Michel Mros, Kiolbassa und Andere darüber hegen; bald treibt ihn seine Ungeduld zum aufgeklärten Despotismus, der dem Volke die Freiheit auch wider seinen Willen geben will, und der, weil die uneingeschränkte Vernunft auch nicht einmal zur Lösung der allereingeschränktesten finanziellen Fragen ausreicht, durch einfaches Abschlagen der Köpfe das richtige Verhältniß herzustellen glaubt. Dieser Cultus der Guillotine hing mit seinen pseudoreligiösen Ideen zusammen. Er erklärte zu wiederholten Malen: wer nicht daran glaubt, daß jetzt die Idee der Freiheit sich erfüllt, der glaubt überhaupt an die Freiheit nicht, der ist ein Atheist und ein Verräther, und il faut faire peur aux traîtres. Die Phrase verträgt kein weiteres Raisonnement. Wie das Ideal beschaffen ist, darauf kommt es nicht an. Niemand hat sich sein Reich Gottes liebenswürdiger, heiterer, humaner, unschuldiger, engelhafter, kindlicher, rosenfarbener ausgemalt, als Robespierre und St. Just. Diese Kindlichkeit wird aber sehr böse, wenn die Menschen sich nicht zu bloßen Marionetten ihrer Einfälle hergeben. Wer sollte an dieses schöne Reich nicht glauben, als die Gottlosen! Weg mit ihnen, und wir haben den Himmel auf Erden! Und nun rasch die Guillotine aufgezogen und so lange damit gespielt, bis die Wirklichkeit wieder Glauben an sich selbst gewinnt, sich empört und den ungeduldigen Idealisten mit sammt seinem Spielzeug zerbricht.

Trotz der besten Intentionen haben also diese Männer der gebildeten Classen, die dem Volk fortwährend das Universalmittel der Revolution gepredigt und diesem physiognomielosen Souverain den Glauben an seine Allmacht eingeschmeichelt haben, an seine Fähigkeit, ohne weiteres Nachdenken und ohne weitere Anstrengung durch einen bloßen Handstreich alle Fragen der Philosophie und der Politik zu lösen, eine schwere Schuld auf sich geladen, nicht blos wegen des Bluts, welches bei solchen Gelegenheiten vergossen wird, denn die Geschichte weiß uns von viel schlimmern Gräuelthaten zu berichten, als die Verbrechen aller Revolutionen zusammengenommen, sondern vorzüg-

lich weil sie die reale Entwickelung der Geschichte aufhalten, in dem Wahn, sie durch Wunder beschleunigen zu wollen.

Am schlimmsten ist die moralische Lage derjenigen Männer, welche die Revolution zuerst predigen, und sich verstecken, sobald sie ausbricht. Günstige Combinationen haben Ruge vor diesem Schicksal bewahrt. Der Ausbruch des Maiaufstandes fand ihn in Leipzig, und er hatte Gelegenheit, sich ohne zu große Unbequemlichkeit der Bewegung des Volks anzuschließen, sich dadurch zu compromittiren und so seine politische Thätigkeit mit der Folie des Märtyrerthums zu schließen.

Ruge lebt gegenwärtig als Verbannter in England. Er hat seit der Zeit eine Anzahl ziemlich unnützer Schriften veröffentlicht, und sich der schlechten Gesellschaft angeschlossen, die sich in London als Centralcomite der Demokratie gerirt. Die leere Geschäftigkeit dieser Männer, ihre beständigen Conspirationen, ihre Manifeste und namentlich die Wichtigthuerei, mit der sie alle Fäden der europäischen Weltgeschichte in der Hand zu haben glauben, macht zunächst den Eindruck des Abgeschmackten, aber sie ist auch zugleich sehr schädlich, denn sie giebt der Reaction eine Vogelscheuche in die Hand, den gutgesinnten Philister in Angst und Schrecken zu erhalten.

Ruge's Fehler sind alle aus einem hervorgegangen: aus seiner geistigen Trägheit, aus seiner Scheu vor concreten Studien und ausdauernder Arbeit, und aus seiner Neigung, sich durch endliche, zufällige Beziehungen bestimmen zu lassen, die er so lange in Abstractionen übersetzt, bis sie sich dem Denken völlig entziehen und ihren eigenen Schöpfer zu ihrem Sclaven machen. Die wahre Empirie sucht erst die Thatsachen in ihrer vollständigen Mannigfaltigkeit sich anzueignen und aus ihnen mit Nothwendigkeit das Princip und die Regel herzuleiten; der abstracte Idealismus dagegen nimmt ebenso wie der rohe Empirismus die Regel aus der zufällig gefundenen einzelnen Thatsache und glaubt mit ihr die übrige Welt zu beherrschen oder zu vernichten.

Dagegen hat Ruge ein großes Verdienst gehabt, und das müssen wir um so mehr hervorheben, da es die moderne Reaction mit den alten mystischen Floskeln auf's Neue in Frage stellt, nämlich das Princip des Rationalismus, des gesunden Menschenverstandes und des natürlichen Gefühls gegen die Sophistereien angeblicher Philosophen und gegen die überschwenglichen Capricen halbgebildeter Poeten kräftig vertheidigt zu haben. Nur in der halben, ungenauen

und ungebildeten Anwendung dieses richtigen Princips liegt seine Schuld; er hat sie schwer genug gebüßt.

Der politische Radicalismus, wie er unter den Londoner Flüchtlingen getrieben wird, ist nicht mehr von erheblicher Wichtigkeit, denn er steht außer aller Verbindung mit dem Volk, und wenn er in der That noch einmal eine Rolle spielen sollte, so wäre er selber daran unschuldig, es könnte nur durch eine innere Gährung Deutschlands zufällig herbeigeführt werden. Dagegen müssen wir Ruge's religiöse Ideen noch einmal in's Auge fassen, da sich unter uns noch immer von Zeit zu Zeit neue Propheten finden, die entweder eine neue Religion hervorbringen, oder aus dem Christenthum wenigstens eine ganz neue Kirche machen möchten. Was die Kritik des Christenthums als einer geschichtlichen Erscheinung betrifft, so werden wir uns mehr und mehr daran gewöhnen müssen, sie streng wissenschaftlich zu halten, denn daß dieses historische Christenthum noch dasjenige sei, welches gegenwärtig in irgend einer der herrschenden Kirchen sich geltend macht, das werden uns weder die souverainen Kritiker noch die neumodischen Romantiker einreden, die es gern in seiner alten Herrlichkeit wieder herstellen möchten. Das protestantische Leben ist trotz der pietistischen und pharisäischen Beimischungen, die man darin einzuführen sucht, im Ganzen ein sehr gesundes und der historische Boden, auf dem wir uns zu bewegen haben; und auch die katholische Kirche mit ihren sinnlichen und phantastischen Formen ist für gewisse klimatische und nationale Voraussetzungen unentbehrlich, und kann sich ganz auf der Sphäre unserer Bildung bewegen, wenn sie den Ultramontanismus zu überwinden versteht. Der Ultramontanismus freilich ist der unversöhnliche Gegensatz gegen die natürliche Entwickelung des Staatslebens, und er ist eigentlich nur der bestimmteste und gefährlichste Ausdruck von dem Princip der Transscendenz oder des Supranaturalismus, welches die Philosophie unausgesetzt zu bekämpfen hat. Der Supranaturalismus ist der einzige principielle Feind der Wissenschaft, der Kunst, des Staats und der Gesellschaft: der Wissenschaft, denn er leugnet die Geltung der Naturgesetze und die Autonomie der Vernunft; der Kunst, denn er unterwühlt die beiden Ecksteine derselben, sinnliche Klarheit und geistige Freiheit; des Staats, denn er macht ihn einem außerhalb liegenden Zweck unterthan; der Gesellschaft, denn er lockert die

Bande der Nation und lehrt eine den wirklichen Ideen entgegengesetzte Sittlichkeit.

Die Wissenschaft hat verhältnißmäßig am wenigsten zu fürchten. Seit der Zeit, wo Galilei die Bewegung der Erde abschwören mußte, weil es frech und unehrerbietig war, mehr von der Astronomie verstehen zu wollen, als der Richter Josua, hat sich Vieles geändert. Die Bannstrahlen der Kirche zünden nicht mehr, und das gesammte Naturgebiet ist so klar und durchsichtig geworden, daß keine Mystik es mehr verwirren wird. Jene Ueberzeugung, auf der nicht nur die Physik, sondern alle Wissenschaft beruht, daß 2 × 2 = 4 ist und nicht unter Umständen nach höheren Rathschlüssen zum Frommen dieses oder jenes Heiligen auch einmal = 5 sein kann, ist so sehr Gemeingut der gebildeten Welt geworden, daß kein Prophet sie mehr erschüttern wird.

Viel bedenklicher sieht es in der sittlichen Welt aus. Die Romantik, die zuerst in die heitere Welt der Kunst die gespenstigen Nebelbilder einer trüben Phantasie eingeführt hat, und nun auch den Staat und die Gesellschaft in ihr Spinngewebe zu verstricken sucht, ist nichts Anderes, als der verfeinerte gezierte Ausdruck jenes Supranaturalismus, der die Welt in zwei verschiedene Naturen trennt, von denen die eine die andere nicht versteht, die nur durch äußern Zauber mit einander in Berührung stehen. Gegen diesen Aberglauben an ein Doppelleben im Kosmos, an eine übernatürliche Welt des Geistes, die zu einem Reich der Schatten, und an eine seelenlose Natur, die zu einem Chaos aus Schmutz und Stein herabsinkt, ist die beste Waffe eine wahre, aus dem Herzen strömende Poesie. Wenn die Kritik vorläufig ihre Stelle vertreten muß, so ist das nicht ihre Schuld.

Was nun die Bemühung betrifft, den Culturproceß, den die Zeit allmälig in dem Christenthum hat eintreten lassen, in eine religiöse Form zu kleiden, so ist sie uns wohl sehr begreiflich, aber sie ist weder wissenschaftlich noch praktisch durchzuführen. Der Charakter der Wissenschaft ist Objectivität, unbedingtes Aufgehen in den Gegenstand und unerbittliche Beseitigung aller Voraussetzungen, die nicht unmittelbar dem Gegenstand entnommen werden. Eine solche Methode wird nie zu dem Resultat führen, daß alle äußere Bildungsmomente dem Christenthum entnommen sind, oder auch nur ihm entsprechen. — Auch die praktische Bemühung, das religiöse und das Culturleben durchaus in Harmonie zu bringen, wobei man

wohl sich durch griechische Ideale verleiten läßt, unterliegt ernsten Bedenken. Freilich müssen die religiösen, sittlichen und ästhetischen Motive sich mit der fortschreitenden Bildung einander immer mehr nähern; aber die Formen, in denen diese Motive sich aussprechen, werden stets verschieden bleiben. Es wird ebenso vergebens sein, wenn man versucht, die Kirche in das Theater zu verlegen, als wenn man aus dem Parlament ein Bethaus machen will. Bei dem unendlichen Horizont, den wir mit den Kräften unseres Geistes zu umfassen haben, verlangt jedes geistige Motiv eine eigenthümliche Anspannung, und wir können nicht willkürlich die eine durch die andere ersetzen. Wir haben unsern Geist niemals ganz zu unserer Disposition, wir müssen ihn erst stimmen; und eben darum ist jeder Versuch, eine religiöse Form hervorzubringen, die der Totalität des Geistes entspricht, ein vergeblicher. — Wir wollen den eifrigsten und unermüdlichsten dieser neuen Evangelisten, Ludwig Noack, selber reden lassen:

„Die Festfeier der absoluten Religion vollendet sich im ästhetischen Cultus. Der Cultus in dieser vollendeten Form der religiösen Gemeinschaft ist wesentlich Cultus der Schönheit, die als ästhetischer Gesammtorganismus aller geistigen, sittlichen Lebensverhältnisse vor die Anschauung des Subjects tritt durch die Kunst, die in der Schönheit den Bund zwischen Natur und Geist stiftet. . . . . . So dient die Kunst der religiösen Gesellschaft ebenso für den Zweck der fortwährend hervorzubringenden, wie auch Sinn und Phantasie belebenden gegenständlichen Anschauung der Versöhnung. Da die Kunst vom Gesichtspunkte des absoluten Princips aus, trotz ihrer Besonderung in eine Mehrheit von Künsten, doch an sich wesentlich nur Eine ist, und jede einzelne Kunst nur in ihrem lebendigen, auf wechselseitiger Ergänzung beruhenden Zusammenhange mit allem Uebrigen ihrem Begriffe vollständig genügt, so vollenden sich alle besondern Künste erst durch ihr immer vollständigeres organisches Zusammengehen zu lebendiger Einheit, und für diese organische Vereinigung der besondern Künste und des gesammten Kunstlebens bildet den organischen Ansatz und Mittelpunkt die Schaubühne, in welcher darum der absolute Cultus gipfelt".

Ferner: „Daß diese Formen des absoluten Cultus vorerst nur oder doch wenigstens vorzugsweise und in ihrer allgemeinen Durchführung blos Ideal sind, ist keine Instanz gegen ihre Verwirklichung im Leben, die allerdings erst eintreten kann — dann aber auch gewiß eintreten wird — wenn das religiöse Bewußtsein der Zeit überhaupt über die bisherige Gestalt einer einseitigen und das wahrhafte religiöse Bedürfniß unbefriedigt lassenden Religiosität sich erhoben haben wird, wozu freilich kaum die ersten Anfänge gemacht sind. Aber der Bund der „Ritter vom Geist" im Gebiete des Religiösen möge nur consequent den abgelebten Cultusformen der Vergangenheit den Rücken wenden, dieselben ihrem hereinbrechenden Zerfalle über-

lassen und mit dem Neubau freierer Cultusformen in kleinern, von den bisherigen Formen unbefriedigten Kreisen der Gesellschaft den Anfang machen, so wird ihre Mission schon ihren allmäligen, zwar langsamen, aber sichern Gang gehen und die Verklärung des Christenthums zu seiner Wahrheit dem Ziele der Vollendung näher rücken.“

Wir finden in diesem Bund der Ritter vom Geist, der Künstler der Zukunft und der Propheten der absoluten Religion dieselbe trübe, unklare Gährung, dasselbe Vorwiegen der Intention über die schöpferische Kraft und, ehrlich gesagt, dieselbe belletristische Spielerei, welche die ähnlichen Bestrebungen der romantischen Schule charakterisirt. Aus der mit einem so großen Aufwand von Worten verkündeten Kunstreligion der Zukunft ist nichts geworden. Die historischen Mächte haben das Feld behauptet, und wir möchten den neuen Propheten das nämliche Schicksal prophezeien, obgleich sie viel verständiger, nüchterner und prosaischer sind, als die Apostel des Novalis oder des Jakob Böhme, oder vielleicht gerade deshalb.

Wir haben den Auflösungsproceß der Hegel'schen Philosophie nach der einen Richtung hin verfolgt; wie haben gesehen, wie die Dialektik in Enthusiasmus, der Enthusiasmus in Phrasen aufging; wir müssen nun auf eine andere Seite unsere Aufmerksamkeit richten, wo die Dialektik sich zuerst in gesinnungslose Sophismen, dann in träumerische Blasirtheit verwandelte.

Zehntes Kapitel.

Der theologische und politische Radicalismus.

2.

Die souveraine Kritik — Bruno Bauer — Max Stirner — Daumer — Julius — Jordan — Proudhon — Rogge — die Freihändler.

Die Poeten des vorigen Jahrhunderts scandalisirten das aufgeklärte, einseitig verständige Spießbürgerthum durch das wilde Aufbrausen eines allen Formen widerstrebenden Herzens. Die Romantiker redigirten diese Gefühlsausbrüche in einen Katechismus für angehende Genies.

Mit derselben Pedanterie lassen heutzutage unsere burschikosen Schöngeister aus der Schule Heine's ihren Witz an der Spießbürgerlichkeit des Gemüths aus. Die Rollen von Werther und Albert haben sich umgetauscht. Alle Welt ist in den Traditionen der Romantik auferzogen und nicht mehr durch Empfindung, sondern durch Spott erhebt man sich über die Masse. Damals brach das überströmende Gefühl den Aberglauben an die gemein gewordenen Sätze des Verstandes, heute verhöhnt die Genialität mit der Kälte des frechen, voraussetzungslosen Witzes den Aberglauben an das Herkommen des Herzens. Aber die Reaction verleugnet ihren Ursprung nicht. Diese Sophistik, welche sich über die principlose Sentimentalität des „bürgerlichen" Gefühls lustig macht, ist in ihrem Wesen ebenso sentimental, denn sie geht aus einem durch die Hohlheit der Phrase verletzten Gefühl hervor; in ihrer Entwickelung ebenso principlos, denn die Satyre wird von den einzelnen Bewegungen ihres Gegenstandes willenlos in die Irre geführt; in ihren Leistungen

ebenso unproductiv, wie die Romantik es war, unproductiv, wie jede Reaction, die wohl der Ausdruck einer gerechtfertigten Sehnsucht, aber nicht der Ausfluß einer realen, ihrer selbst gewissen Kraft ist.

In den Zeiten der Romantik trieb man die Kunst um der Kunst willen, d. h. man bildete sich eine exclusive Welt von schönen Seelen, die nur für einander empfanden und dachten, und hielt den profanen Haufen strenge davon zurück. Aber noch wunderlicher ist das Unterfangen unserer modernen Kritiker, die Kritik als Selbstzweck zu betrachten. Kritik ohne positive Ueberzeugung oder ohne ein praktisches Ideal, ist eine so seltsame Erscheinung, daß es wohl der Mühe lohnte, ihrem Ursprung nachzugehen, auch wenn die Persönlichkeit, an welche sie sich knüpft, an sich betrachtet ohne Bedeutung wäre. Aber bei Bruno Bauer ist das nicht der Fall; er erregt unser Interesse nicht blos durch einen sehr scharfen Verstand, sondern auch durch Spuren einer der Anlage nach edlen Natur.

Er hat zuerst als orthodoxer Hegelianer den jungen Nachwuchs der Schule bekämpft, der auf eignen Füßen stehen wollte, dann an ihrer Spitze jene glückliche Zeit des Radicalismus durchgemacht, in welcher man die Mauern von Jericho mit Kanonen umzuwerfen glaubte, die lediglich mit Ideen geladen waren, und das Alles, um sich zuletzt, dem Geier gleich, der auf Morgenwolken schwebt, in unbetheiligter Ironie an den Phänomenen der allgemeinen Verwesung zu weiden. Je weiter er sich von den allgemeinen Bestrebungen der Zeit entfernte, desto größer wurde die Wichtigkeit, die er sich selber beilegte. In seinem immer steigenden Dunkel hörte er endlich auf, sich als Individuum zu betrachten; er wurde „die Kritik“ überhaupt, der Fleisch gewordene Gedanke, der in die Welt gekommen war, um sie zur Erkenntniß ihres Nichts zu bringen, und der eben darum als Märtyrer für die gute Sache der absoluten Idee gelästert und — abgesetzt werden mußte.

Er hat in diesem Glauben viele Gleichgesinnte gefunden, nicht nur unter seinen persönlichen Verehrern, sondern auch unter seinen Gegnern. Mit großer Unbefangenheit haben französische Kritiker versichert, die Berliner Sophistik sei der nothwendige Ausgang der deutschen Speculation, eine Versicherung, in der sie sich um so wohler fühlten, da sie mit einem Schlage alles das trifft, was ihrem „conservativen“ Princip zuwider ist, die protestantische Autonomie, die deutsche Mystik, die Mißachtung der Tradition.

Die unerhörte Einseitigkeit dieser Behauptung zeigt sich beim ersten Anblick. Der Grundgedanke der Hegel'schen Philosophie ist die Verklärung der Wirklichkeit. Unter allen philosophischen Schulen hat keine mit solcher Ausdauer dem Walten der Vorsehung nachzuspüren gesucht, und, was dasselbe sagen will, keine so beharrlich den Weltschmerz bekämpft. Dagegen ist der Inhalt der modernen Kritik der ausgesprochenste Pessimismus. Wenn wir also ihren Zusammenhang mit der Hegel'schen Philosophie auch keineswegs läugnen wollen, so muß doch noch ein anderes Moment hinzutreten, um ihre Entwickelung zu erklären. Dieses Moment ist die herrschende Stimmung der gleichzeitigen Poesie. Wenn es wahr ist, daß die Kunst sich den Einflüssen der Philosophie nicht entziehen kann, so darf man diesen Satz mit demselben Recht umkehren. Die Gedanken mögen sich noch so souverain geberden, ihre geheime Quelle ist immer das suchende Gemüth. Der Pessimismus der neuern Poesie unterschied sich wesentlich von dem der alten. Zur Zeit Fichte's, Schiller's und der französischen Revolution verkannte man die Existenz des Bösen in der wirklichen Welt keineswegs; aber der Glaube an die ideale Welt, an das Reich des Guten und an die Nothwendigkeit seiner Erscheinung war unerschüttert. Die neuere Poesie dagegen wiegt sich mit Behagen in dem Gefühl des Contrastes, ohne über denselben hinauszustreben. Wenn das Pathos ihr unbequem wird, so rächt sie sich durch Frivolität, und aus der Kälte der Ironie stürzt sie sich wieder in ein beliebiges Pathos. Aus dieser beständigen Verwirrung der Gesichtspunkte geht jene Unfähigkeit hervor, eine Idee, einen Charakter, eine Handlung festzuhalten; jene Gestaltlosigkeit, jene Unwahrheit im Denken und Empfinden, jenes Verschwimmen in die entgegengesetztesten Stimmungen und jene Blasirtheit, die endlich in die hohlste Selbstbespiegelung ausartet. Ueber den Trümmern der durch einen wüsten Unglauben zerstörten Welt erhebt sich hohnlachend das eitle Ich, um sich selber anzubeten und sich vor seinen eignen Gespenstern zu entsetzen.

Von diesem belletristischen Spiel mit den Gegenständen und den Ideen unterscheidet sich Bruno Bauer's Philosophie dadurch, daß er in diese Tändelei des Contrastes die Idee der Nothwendigkeit hineinträgt. Er construirt den Unsinn, den jene Dichter nur aphoristisch empfinden, nach Regel und Gesetz; er behält ihre Frivolität bei, aber er ordnet sie mit pedantischem Dogmatismus.

Daß die Philosophie diesen Rückschritt zum subjectiven Idealismus machen konnte, ist dadurch erklärlich, daß Hegel's Sieg über denselben nur ein scheinbarer war. Er hatte allerdings die Wirklichkeit verklärt, um sie zu rechtfertigen, aber in dieser Verklärung hatte sie sich verwandelt. Er hatte sie in schattenhafte Abstractionen zersetzt, um sie vollständig dem Gedanken zu unterwerfen, dem er eine viel zu große Macht beilegte; und sobald man von der ersten Freude über die neugewonnene Harmonie zurückkam, mußte man jene Abstractionen als das erkennen, was sie wirklich waren, als Schatten, denen der reale Inhalt fehlte.

Hegel hat den Grundsatz, daß jedes spätere System eine höhere Evolution des frühern sei, so häufig ausgesprochen, daß seine Nachfolger, die in den Mechanismus seines Gedankens einen tiefern Blick thaten, als seine unmittelbaren Schüler, sehr schnell zu der Ueberzeugung verleitet wurden, sie hätten seinen Standpunkt ebenso überwunden, wie er den seiner Vorgänger.

Die Unverständlichkeit der Hegel'schen Logik lag lediglich in der Ungewißheit, worauf man sie beziehen sollte. Wenn man sich bei den metaphysischen, d. h. bei den Prädicat- und Copula-Begriffen, die der Sprachgebrauch sonst nur in Beziehung auf bestimmte Subjecte anwendet, diese Beziehung wegdenken soll, so verliert man sich leicht in ein bloßes Spiel des gegenstandlosen Wortwitzes. Freilich hat die Metaphysik in's geheim immer einen bestimmten Gegenstand vor Augen. Aus der Theologie hervorgegangen, sind ihre „Kategorien" nichts als Untersuchungen über die Eigenschaften Gottes. Der berühmte Satz der Identität von Sein und Nichtsein z. B. will nichts weiter beweisen, als daß der gewöhnliche Menschenverstand seinem höchsten Wesen eine sehr schlechte Ehre erweist, wenn er ihm das Prädicat des Daseins beilegt, weil der Begriff des Daseins eine Grenze, also eine Unvollkommenheit involvirt. Aber die Metaphysik läßt diese Beziehungen nur errathen, sie spricht sie nicht aus. So ist es möglich, sie bei einer längern Uebung im abstracten Denken zu vergessen und den Hochmuth des Gedankens so zu steigern, daß er seine Methode der Abstraction, seine lediglich in der Anwendung auf die Theologie verständlichen Hilfsbegriffe auch auf die concreten Fragen der Natur und der Geschichte anwendet und mit jenen Collectivbegriffen so umgeht, als wären sie Dinge für sich. So erscheinen bei Bauer, wie zum Theil auch schon bei Hegel, die „Geschichte", die „Revolution", der „Staat", die „Kritik",

der „Bürger" u. s. w., die eigentlich weiter nichts sind als Collectivbegriffe, als mythische Individualitäten. Dies Verfahren ist um so nachtheiliger, da man bei dergleichen Abstractionen immer eine colorirte Vorstellung im Kopf hat und jeden Augenblick das Eine mit dem Andern verwechselt. Zuerst löst man die historischen Persönlichkeiten in Collectivbegriffe auf, dann individualisirt man wieder diese Collectivbegriffe und erfindet so eine neue willkürliche Mythologie und Symbolik. Nur aus diesem Hochmuth des Gedankens, der lediglich mit seinen eignen Abstractionen umging, und der daher an keinen Widerstand gewöhnt war, ist das unerhörte Unternehmen zu erklären, aus den metaphysischen Begriffen heraus Natur, Geschichte, Recht, Religion, Kunst 2c. a priori construiren zu wollen.

Wenn diese unausgesetzte Beschäftigung des Gedankens mit sich selbst schon auf Wissenschaft und Kunst einen nachtheiligen Einfluß ausübt, auf jene, weil sie durch die Einseitigkeit ihrer Gesichtspunkte das hingebende Studium der Totalität und die Unbefangenheit den Gegenständen gegenüber aufhebt, auf diese, weil sie Alles, was nach Gestaltung und Individualität aussieht, in Beziehungen und Anspielungen verflüchtigt, so ist das noch weit mehr der Fall in Beziehung auf den sittlichen Ernst des Handelns. Wenn man Alles, was geschieht, in seiner Nothwendigkeit zu begreifen meint, so hört die gemüthliche Theilnahme an dem Einzelnen auf und man gewöhnt sich an die sogenannte Objectivität, d. h. ein bequemes Sichgehenlassen, das sich vor jeder Parteinahme scheut. Die Philosophie ist ebenso über alles wirkliche Interesse hinaus, wie das unbetheiligte Publikum, welches mit übermüthiger Gleichgültigkeit dem resultatlosen Spiel der Leidenschaften zuschaut. Bei Hegel selbst, der die Gänsefüßchen vermeidet, sieht es so aus, als ob er sich der Reihe nach mit allen den verschiedenen Verirrungen des menschlichen Bewußtseins identificirt, die er doch eigentlich nur darstellen will; die jüngere Kritik, die fast nur mit Gänsefüßchen operirt, scheint sich über Alles gleichmäßig zu belustigen. Aus dem absoluten Gedanken wird der absolute Witz. Wenn man alle historischen Mächte in beständigem Fluß an sich vorüberbrausen und immer eine die andere verschlingen sieht, so findet man zuletzt den einzig festen Punkt dieses unendlichen Chaos in der gelassenen, behaglich zuschauenden Seele, die um so einiger mit sich selbst ist, je weniger sie Inhalt zu verarbeiten hat. Daraus ist die närrische Wendung, welche der Philosoph Max Stirner dem Fichte'schen Selbstbe-

wußtsein gab, zu erklären. Fichte hat in dem Ich, d. h. der Abstraction des Geistes, wie er in der gesammten Menschheit, ihrer Wissenschaft, ihren Thaten, ihrer Kunst sich realisirt, die souveraine Quelle alles sittlichen Empfindens, alles Denkens und aller Ideale gefunden: denn der Geist, indem er die Gegenstände in ihrer höheren Bedeutung (als das Schöne, das Gute, das Wahre) begreift, verhält sich dabei nicht (blos) receptiv, er ist der Künstler, der die Ideen des Schönen, des Guten und des Wahren in den rohen Stoff erst hineinsieht. Der Baccalaureus im zweiten Theil des Faust findet daher keinen Anstand, sein eignes Bewußtsein mit dem der Menschheit zu identificiren und so sich zuletzt für den Schöpfer der Welt anzusehen: ein Kunststück, welches ihm die Berliner Kritik abgelernt hat.

Diese Wendung der Philosophie wurde durch die specifische Berliner Bildung ebenso gefördert wie bestimmt. Die Hegel'sche Philosophie war in der Zeit, als Bauer in Berlin studirte (1831—1834) noch Staatsphilosophie. Hegel's Einfluß in Berlin wurde zwar durch die Unbehilflichkeit seines Ausdrucks erschwert, aber dafür gab es Katechismen der neuen Lehre, deren einzelne Paragraphen sich ohne die Mühe dialektischer Vermittelung leicht dem Gedächtniß einprägten. In einer Encyklopädie von drei bis vier Bänden, die nicht nur den Inbegriff aller wissenswürdigen Dinge enthalten, sondern auch die gemeine Wissenschaft an Tiefe weit übertreffen sollte, hatte nun der junge Doctor den bequemern Weg der Erkenntniß, den Dionysius vergebens suchte. Auf den Kathedern fing man an, zu reden wie im Salon. Wenn Gans im Salon der Rahel geistvollen Damen durch die Erklärung imponirte, die Taglioni tanze Goethe, so theilte Professor Werder seinen Studenten die überraschende Entdeckung mit, daß Hegel in seiner Anerkennung des „Nichts" noch nicht weit genug gegangen sei, weil das „Nichts" dem „Sein" nicht blos gleich käme, sondern es an Inhalt weit übertreffe, und stimmte in seiner „Logik" einen glühenden Dithyrambus an, in welchem er alle Reiche der Luft, des Wassers, des Feuers und der Erde, das Firmament und die Sterne, die Traumgestalten der Seele und selbst die höchsten Gedanken des göttlichen Wesens aufbot, um durch diese Bilder dem absoluten Nichts gerecht zu werden; so machte Professor Michelet in seinem Auditorium eine schauerliche Vorstellung von dem „Wesen", „der Identität der Identität und der Nichtidentität", wie es in sich selber

hineinbohrte und wühlte, in impertinenter Frivolität sich zur „Erscheinung" herabsetzte und dann wieder mit großer Bonhommie die Erscheinung in sich aufnahm, wie es sich selber verschlang und wieder von sich gab. Das Eine wie das Andere war ein scholastisches, eigentlich pedantisches Spiel des Witzes in der Blumensprache der Berliner Belletristik.

Der charakteristische Zug der Berliner Bildung ist das Streben, über Alles hinaus zu sein, gemüthloser Witz und dilettantische Universalität. Man lodert schnell auf, für Jenny Lind wie für die Barrikaden, für Franz Liszt wie für den transcendentalen Idealismus, ohne daß dieses Strohfeuer jemals das Herz erwärmt; man ist innerlich frei von den gemüthlichen Beziehungen, die den Denker an seine Idee, den Praktiker an seine Thätigkeit knüpfen. Man überwindet nach dem classischen Vorbild der Eckensteher alle Empfindung durch Witz, und bleibt ironisch auch wo man zu lieben und zu schwärmen vorgiebt. Der Rückschlag des Berliner Witzes gegen das Pathos der neuen, humanischen Religion, die in Berlin mit aller Leidenschaft einer Modesache betrieben wurde, mußte erfolgen, sobald jenes Pathos seinen Inhalt verzehrt hatte.

Nachdem Bruno Bauer Strauß zuerst als rechtgläubiger Hegelianer bekämpft, kam er plötzlich zu der Ueberzeugung, daß in Strauß eigentlich ein Rückschritt gegen die durch Hegel bereits vollzogene Befreiung von der Theologie eingetreten sei. Er warf sich mit seiner ganzen Ungeduld in die Partei der souverainen Wünsche und gab den Deutschen Jahrbüchern in der spätern Zeit wie der Rheinischen Zeitung ihren eigentlichen Charakter.

In zwei anonym erschienenen Schriften: „die Posaune des jüngsten Gerichts über Hegel den Atheisten und Antichrist" (1841) und „Hegel's Lehre von der Wissenschaft und Kunst" (1842) wurde durch Citate aus Hegel der Gegensatz zwischen den Idealen dieses Philosophen zu dem, was das Christenthum gelehrt und geleistet, nachgewiesen. Die Paradoxie, mit welcher diese Entdeckung der Welt verkündet wurde, war der Ausdruck der eignen Ueberraschung. Diese Ueberraschung theilte sich der gesammten jüngern Generation mit; man erstaunte über sich selbst, diese Stellen gelesen und doch den offenbaren Sinn übersehen zu haben. — Ein wissenschaftlicher Abschluß ist durch eine solche Methode nicht zu erreichen. Durch Sammlung von Citaten kritisirt man in der Regel nur dann ein Werk, wenn man seiner nicht Herr

ist. Die große Pietät, die der Schüler gegen seinen Meister zeigt, hat bei dem sonstigen Wesen unsers Kritikers etwas sehr Erfreuliches, aber sie verleitet ihn, die offenbaren Widersprüche im System zu übersehen. Man könnte jener Sammlung eine andere gegenüberstellen, aus welcher sich ebenso eine Apologie des Christenthums ergeben müßte, wie aus jener eine Widerlegung des Christenthums. Wenn man aus Bauer's Darstellung schließen wollte, Hegel stehe eigentlich, was den Inhalt seiner Ansichten betrifft, mit Voltaire vollkommen auf gleichem Boden, und unterscheide sich von ihm nur durch die größere wissenschaftliche Ruhe und Sicherheit, so würde man damit doch den Einen wie den Andern unrecht beurtheilen. Es ist Hegel mit seiner Verklärung des Christenthums ebenso Ernst wie mit seiner Polemik gegen dasselbe. Indem er die Vorstellungen der Religion in abstracte Gedanken übersetzt, ist es ihm wirklich darum zu thun, den wahren Inhalt jener Vorstellungen zu erhalten. Es fällt ihm nicht ein, gegen die Sittlichkeit, die Kunst und die Traditionen der christlichen Zeit eine blos negative Stellung einzunehmen, aus der Bibel den sinnlichen und poetischen Inhalt zu streichen, die Idee der griechischen Schönheit als das absolute Maß hinzustellen und alle andern Formen der Schönheit damit zu widerlegen. Ebenso einseitig ist die Behauptung, daß Strauß darum hinter Hegel zurückgeblieben sei, weil er in der religiösen Tradition die Mythen von der Geschichte habe sondern wollen, während Hegel doch bereits den Mythus als das Wesen der Religion überhaupt dargestellt habe. Man wird doch wohl zwischen den Mythen, die in einer historischen Zeit sich bilden, und den vorgeschichtlichen Mythen einen wesentlichen Unterschied machen müssen; man wird z. B. den Propheten Muhamed nicht als das Product einer mythenbildenden religiösen Substanz darstellen wollen.

Neben jener neuen Interpretation des Hegel'schen Systems haben die beiden Schriften noch den andern Zweck, die gleichzeitige Theologie zu verspotten. Man kann nicht leugnen, daß der Gegenstand ein sehr glücklicher ist, nur verlangt er eine sehr künstlerische Behandlung. Die Zurechtmacherei der modernen Theologie, die entweder Gott und der Welt zugleich dienen möchte, oder die sich kopfüber in alle Consequenzen einer den Gesetzen der Vernunft widersprechenden Vorstellungsweise stürzt, ohne die Entschuldigung der frühern Zeiten zu haben, in denen die Wissenschaft sich noch nicht zur Herrscherin des Geistes gemacht hatte, wäre ein ebenso geeigneter Gegen-

stand für eine künstlerisch ausgeführte Satyre, wie die jesuitische Casuistik zu den Zeiten Pascal's. Pascal's Schrift wird ein dauerndes Denkmal der Literatur bleiben, auch wenn der Inhalt seiner Satyre bereits so aus dem Gedächtniß gerückt sein wird, daß man ihn nicht einmal historisch mehr verstehen kann. Die Freude an dem Witz eines überlegenen Geistes, der mit dem Verkehrten ein souveraines Spiel treibt und es dadurch idealisirt, bleibt für alle Zeiten. Aber dazu ist es nicht genug, daß man eine Reihe närrischer Citate aus theologischen Schriften zusammenhäuft, eigne nach derselben Analogie gebildete Phrasen hinzufügt und theils durch scurrile Ueberschriften, theils durch höhnische Parenthesen andeutet, daß man über diese Verkehrtheiten hinaus sei. Die citirten Stellen sind mitunter allerdings köstlich, aber was Bauer hinzufügt, ist zum größten Theil ebenso geschmacklos. Bauer fehlt jene Ruhe, die zu der Poesie des Witzes nothwendig ist; seine Ironie wird alle Augenblicke durch Gepolter gestört, und die theologische Maske, hinter der man von vornherein den Satyr entdeckt, langweilt durch ihre beständigen Wiederholungen. Bauer ist zu pedantisch, um mit Anstand frivol zu sein. Seine dogmatischen Ueberzeugungen von der Totalität des theologischen Wesens nehmen seinem Witz und seinem Gemüth alle Freiheit, und diese Befangenheit, die verschiedenartigsten Verkehrheiten immer auf dieselbe Abstraction zurückzuführen, macht auch die künstlerische Ausführung unmöglich. Die Bosheit ist zweckmäßig für einen Duellanten, aber wer in Hitze geräth, giebt sich verloren. Diese Hitze zeigt sich sogar in der äußern Form der Schrift; es ist eine wunderbare Sammlung der allerverschiedenartigsten Lettern, man glaubt sich in die östreichische Literatur versetzt. Durch drei- und vierfaches Unterstreichen soll die Gradation der Verkehrtheit ausgedrückt werden, die bei einer geordneten künstlerischen Composition sich schon durch die Stellung der Worte und Sätze aussprechen würde*).

Diese schlechte Form der Ironie wurde in den gleichzeitigen Schriften Edgar Bauer's, der schon als Student an den Arbeiten seines Bruders den lebhaftesten Antheil genommen hatte, noch überboten. Der Atheismus, den er predigte, unterschied sich wenig-

*) Dasselbe gilt von einer spätern Schrift: „Leiden und Freuden des theologischen Bewußtseins", trotz einzelner sehr glücklicher und scharfsinniger Beobachtungen.

stens in der Form kein Haar breit von dem Atheismus des Bedienten in Lessing's Freigeist. Entzückt über die neugewonnene Freiheit, beeiferte sich Edgar, den Berlinern in dem studentischen Ton, der nicht blos in seinen Jahren, sondern auch in seinem Charakter lag, auseinander zu setzen, daß ein Atheist keine Hörner und Klauen trage, daß er ein Mensch sei, wie der würdigste Bürger aus der Spandauer Straße, daß er äße und tränke, wie die gottgefälligen Söhne des Himmels, zuweilen auch seine Schulden bezahle u. s. w. Man fühlte sich glücklich, den Philister durch das Bekenntniß des absoluten Unglaubens, der uneingeschränkten Freiheit scandalisiren zu können und ihm eben dadurch zu imponiren.

Einen ernstern Anstrich hatten die wenigstens der Form nach wissenschaftlichen Werke Bruno's, die Kritik des Johannes und der Synoptiker. Bauer handelte in gutem Glauben, als ob er mit seiner Kritik rein objectiv zu Werke ginge, und wenn er sich vorzugsweise durch die Werke seiner Vorgänger, Strauß, Weiße und Wilcke, angeregt wußte, so konnte ihm das nur als eine neue Bethätigung der Hegel'schen Ansicht gelten, daß jede höhere Kritik eine Evolution der frühern Versuche sein müsse. Allein mit der Objectivität der theologischen Kritik ist es eine eigne Sache. Bewußt oder unbewußt, hat man doch immer das ideale Bild des Christenthums vor Augen, wie man es sich nicht aus der Forschung, sondern aus der Idee heraus construirt. Zur wissenschaftlichen Objectivität in der Theologie gehört eine Unbefangenheit, die durch die nothwendige Beschäftigung mit der theologischen Literatur verkümmert wird. Bei Bauer's leidenschaftlichem Wesen trat dieser Mangel an Unbefangenheit noch greller hervor; aber auch bei den neuesten Forschungen, die wenigstens in der Form eine größere Ruhe bewahren, und die eben darum einen geringeren Scandal, aber auch ein geringeres Aufsehen erregt haben, merkt man doch, daß das Bild dessen, was man finden will, dem Suchen vorausgeht.

Bei Bauer's Kritik war der leitende Gedanke, daß man den Ursprung des Christenthums nicht in dem allgemein Menschlichen, sondern in dem specifisch Christlichen, d. h. in dem, was dem allgemein Menschlichen am grellsten widersprach, zu suchen habe. Während man früher in denjenigen Dogmen, die sich mit der Vernunft und dem sittlichen Gefühl nicht vereinbaren ließen, spätere Entstellungen gesucht, dagegen auf das Ursprüngliche des Christenthums als auf das absolut Reine und Heilige zurückgewiesen hatte, ging

Bauer von der Voraussetzung aus, daß das Ursprüngliche immer das Rohe, Sinnliche, Aeußerliche ist. Das ursprüngliche Christenthum suchte er in der Beziehung auf seine Voraussetzung, die jüdischen Propheten, in der verkündeten Erfüllung der Messiasideen. Den einfachsten Ausdruck dieser Beziehung fand der Kritiker im Marcus, dessen Naivetät die späteren Evangelisten theils durch die Bemühung, einen pragmatischen Zusammenhang hineinzubringen und Widersprüche durch Mittelglieder auszugleichen, theils durch das in der weitern Entwickelung begründete spiritualistische Moment vergeistigt und — entstellt haben sollten. Die Sache stellte sich also so heraus, daß Marcus die Vorstellung der christlichen Gemeinde von ihrem höchsten Wesen zu einem Roman ausgedichtet habe, und daß die dem fortschreitenden Bewußtsein der Gemeinde entsprechende Umarbeitung desselben die Grundlage der heiligen Geschichte ausmache. —

Das anscheinend Mystische in der Strauß'schen Auffassung löste sich also in nüchternen Pragmatismus auf. Aus der mit innerer Nothwendigkeit producirenden, mythenbildenden Substanz wurde wieder, wie zu Voltaire's Zeit, die Willkür absichtlicher Erfinder. Damit ist nicht gesagt, daß dieser Bildungsproceß eine deutlichere und einfachere Form gewann; im Gegentheil wurden die Schatten noch dichter, die Gestalten noch zerflossener. Wenn sich bei Strauß die concrete Gestalt des Weltheilands in das ideale, aber ziemlich bestimmungslose Bild des christlichen Geistes aufgelöst hatte, so verflüchtigte sich bei Bauer dieser immer noch individuelle christliche Geist in einen ganz physiognomielosen Moment des menschlichen Geistes, der den bleichen Schatten seines Nichts in die farbenreiche Welt warf. Das Christenthum wurde zur reinen Negation; aber diese Negation wurde zugleich als der wirkliche Inhalt des Geistes dargestellt, der den ganzen Proceß der Weltgeschichte hatte durchmachen müssen, um sich zugleich als Alles und als Nichts zu begreifen. Das Resultat dieser Selbstkritik des Geistes war ein sehr unklares. Bauer behauptete zwar, man dürfe auf dem Palimpsest nur die alte Mönchsschrift auskratzen, um zu dem klassischen Urtext zurückzukehren; allein da nach seiner eignen Philosophie in diesem reinen Zustand der Menschheit bereits der Keim der Krankheit gelegen hatte, der mit Nothwendigkeit zu der verzweifelten Cur des Christenthums führte, so war mit dieser Rückkehr zum Alten nicht viel gewonnen. Der Geist war frei, d. h. er hatte sich von seinen

Banden losgerissen, aber er war zugleich bestimmungs- und charakterlos geworden und mußte sich unheimlich fühlen.

Auf diese philosophische Seite der Kritik muß man darum Gewicht legen, weil es doch eigentlich diejenige ist, auf die es dem Kritiker allein ankommt. Von der Ruhe und Universalität einer Forschung, die es nicht nöthig hat, sich um ihr Resultat zu bekümmern, hat Bauer keinen Begriff; wo er am sichersten glaubt, mit dem voraussetzungslosen Verstand allein zu operiren, ist es sein von Abstractionen erfülltes und beunruhigtes Gemüth, das ihn treibt. Je leidenschaftlicher er das Gefühl verspottet, desto willenloser spielt es mit ihm; je unruhiger er ein Vorurtheil nach dem andern abwirft, desto enger umstrickt ihn das Netz seines eignen Dogmatismus.

Wenn die Frömmigkeit über die „Kritik der Synoptiker" außer sich gerieth, so war es nicht über den Inhalt, sondern über den Ton derselben. In dem hastigen Treiben der jungen Generation steigerte Einer den Andern; der Werth der Opposition wurde danach abgemessen, „wie weit" man ging. Es gehört zum guten Ton, fühlen zu lassen, daß man dieses und jenes Vorurtheil überwunden habe. Die Schärfe des Ausdrucks that das Beste. Nun war unter den Kennern nur Eine Stimme, daß Bruno am weitesten gehe; Strauß gehörte bereits einem „überwundenen Standpunkt" an. So glaubte denn auch die Regierung, welche sich damals des Kirchenregiments mit Eifer annahm, ein Uebriges thun zu müssen. Da die evangelische Kirche in ihren legitimen Organen noch nicht constituirt war, so schickte man die Kritik der Synoptiker an die theologischen Facultäten des preußischen Staats und fragte an, ob so ein Mann noch länger Docent der Theologie sein könne. Die Facultäten antworteten ziemlich einstimmig Nein, und so wurde Bruno Bauer zu Ostern 1842 von seinem Amt entfernt.

Die Wichtigkeit, mit welcher das Ministerium die Sache behandelte, übte einen nachtheiligen Einfluß auf ihn aus. In einer Schrift: „die gute Sache der Freiheit und meine eigne", stellte er den Streit der „Kritik" mit dem Staat nach geschichtsphilosophischen Kategorien als einen nothwendigen dar, und die Absetzung Bauer's erschien als ein für die Selbsterkenntniß der Menschheit ebenso wesentlicher, prädestinirter Act, als der Opfertod des Menschensohns. — In einem andern Fall zeigte sich, daß die Nichtachtung von Seiten des Staats und des Publikums eine gefährlichere Waffe

gegen den Radicalismus angeblicher Forschungen sei, als die Verfolgung. Wir meinen die Schriften Friedrich Daumer's, den wir bereits unter den Lyrikern erwähnt haben. In dem Werk: Der Feuer- und Molochdienst der alten Hebräer, als urväterlicher, legaler, orthodoxer Cultus der Nation, 1842, sucht Daumer nachzuweisen, daß der altbiblische Gott und die Schreckgestalt des Moloch ursprünglich zusammenfallen. Jehovah sei ein Gott des Schreckens, dessen Anblick tödte; ein Geist, der die Natur und das Leben hasse und der nur in der Zerstörung sich offenbare. Eine spätere Zeit habe die realen Opferungen auf symbolische zurückgeführt; aber im Hintergrund stehe noch immer der Götze, der edles Blut will, und es bestehe noch immer ein jüdischer Geheimdienst, in dem das reale Osterlamm, d. h. der Mensch geschlachtet wird. — Die Veranlassung zu diesen Combinationen liegt auf der Hand. Jehovah erscheint in sehr vielen Attributen wie in vielen Geschichten als Negation des Natürlichen, als Rachegeist, der nur durch blutige Opfer zu sühnen ist. Dagegen finden sich nicht nur in den Propheten, sondern schon im mosaischen Gesetz, Stellen genug, die eine menschlichere Ansicht von Gott aussprechen, und die zuweilen mit Liebe und sinnigem Gefühl selbst eine Schonung der unbeseelten Natur aussprechen. Es liegt nahe, diesen Widerspruch durch zwei einander entgegengesetzte Auffassungen der Religion zu erklären. Es ist ebenso natürlich, daß man die humanere als die spätere auffaßt, um so mehr, da für das Alter des blutigen Dienstes Geschichten, wie die Opferung Isaak's u. s. w., Zeugniß ablegen. Wenn aber Daumer weiter geht, und den alten Jehovah geradezu mit dem Götzen Moloch identificirt, so muß er dieser Hypothese zu Liebe den größten Theil der alttestamentlichen Bücher für verfälscht erklären. Er erkennt diese Fälschung nicht aus kritischen Gründen, sondern giebt ohne Weiteres das für falsch aus, was seiner Hypothese widerspricht. Er verfolgt seine beiden Religionen im Lauf der ganzen jüdischen Geschichte, und zwar nach einzelnen bestimmten Attributen. Er findet, daß z. B. in dem Verhalten Bileams, des „Eselpropheten", sich jene humanere Richtung geltend macht, er findet, daß auch andere Helden der reformirenden Partei, z. B. Saul, mit Eseln in Verbindung gebracht werden, und nun muß der humane Gott sich überhaupt in der Form eines Esels manifestiren, und wo in der Bibel von Eseln die Rede ist, wittert Daumer sofort Reformbestrebungen. Der Rachegeist Jehovah dage-

gen erscheint als Ochs, und so ist die Construction der Ochsen- und Eselreligion fertig. Nun lesen wir aber, daß den „Ochsenpropheten" Moses und Aron gegenüber ein Kälberdienst eingerichtet werde; was kann das anders sein, als jene Tendenz des Humanismus? Wie kommt aber der Eselgott plötzlich in Kälbergestalt? Das geht nicht; Kalb ist also hier ein anderer Ausdruck für Esel, wie überhaupt in verschiedenen Sprachen die Thierbenennungen schwanken. Was ist das für eine kritiklose Art, historische Kritik auszuüben*)!

Daß endlich Aegypten in Amerika gesucht wird, daß Abraham auf der Insel Owaihi lebte, die damals noch nicht Insel war, daß der Zug Mosis von Mexico über die gefrorne Beringstraße durch Sibirien und die Wüste Cobi ging, wird nach dem Vorhergehenden nicht mehr befremden.

Dann folgen die „Geheimnisse des christlichen Alterthums" (1847). Bei den Juden hatte die Reformpartei gesiegt, sie hatte sogar, ihren Zwecken zu Liebe, die heiligen Bücher entstellt, und in den bösen Geist, Jehovah, wenigstens einzelne gute Eigenschaften interpolirt. Da trat Christus auf als Eiferer für den alten, legitimen Glauben, den Molochdienst und die Menschenopfer. Das naturfeindliche Princip wurde mit einer halb wahnsinnigen Consequenz theoretisch abgerundet und praktisch ausgeübt: Christus selbst erlag zwar der aufgeklärten Partei, aber seine Jünger verbreiteten die entsetzliche Lehre über ganz Europa, und so haben wir Alle, ohne es zu wissen, einem cannibalischen Cultus gehuldigt. —

*) Wozu diese vorschnelle Combination führt, namentlich wenn sie sich mit etymologisirenden Deutungen abgiebt, wird man aus folgender Stelle sehen. Wo kommt der Molochdienst zuerst vor? — „Es ist zwar nur ein einziges Wort, ein bloßer Name, auf den ich mich berufen kann, der aber wie ein Blitz in der Nacht auf einmal das ganze schauerliche Geheimniß enthüllt. Es ist der Name Isaak. Wir wissen, daß man die durch den Verbrennungsschmerz erregten Gesichtsverzerrungen, unter welchen die Menschen in den Armen jenes ehernen, feuerglühenden Talos auf Kreta sterben, das sardonische Gelächter nannte; nun ist der Name Isaak von צחק (= lachen) gebildet, und so wird auf einmal das noch so tief Verhüllte klar: Isaak sollte lachen, wie jene Opfer des Talos, in oder auf den Armen der glühenden Metallstatue, und der Name war nicht der eines Einzelnen, sondern ein Wort der molochistischen Cultussprache, das ein zu jenem fürchterlichen Sterbegelächter bestimmtes Menschenopfer bezeichnet." Wir könnten noch hundert ähnliche Stellen anführen.

Es ist bekannt, daß Judas Ischarioth Christus verrathen hat. Weniger ausgemacht ist, was er denn eigentlich verrathen hat, da ja Christus seine Lehre überall öffentlich aussprach. Reimarus meint, er habe die politische Verschwörung den Behörden gerade in dem Augenblicke angezeigt, als sie zum Ausbruch kommen sollte. Daumer dagegen erklärt, es sei in dem Abendmahl nicht symbolisches Blut und Fleisch, sondern reelles gegessen, dieses Gericht habe dem Jünger widerstanden, und er habe die Gräuel der christlichen Mysterien dem Gericht denuncirt. — Hat man erst einmal einen bestimmten Gesichtspunkt fixirt, so bekommt Alles, was man sieht, eine eigenthümliche Farbe. Bekanntlich wird nach der Lehre der katholischen Kirche, die halb auch von der lutherischen adoptirt ist, in der Eucharistie unter den Händen des einsegnenden Priesters das Brod auf eine wunderbare, geheimnißvolle Weise in Fleisch, der Wein in Blut verwandelt, und als solches genossen. Daumer deducirt nun, es sei gegen alle geschichtliche Analogie, das blos Symbolische, Bildliche, als das Ursprüngliche anzunehmen; das Bild könne nur als Ersatz für ehemalige Realität gebraucht werden; und so sei das Blutopfer, das spätere Zeiten nur im Bilde gefeiert, ursprünglich wohl ein reelles gewesen. Diesen Gesichtspunkt im Auge, und ohne daran zu denken, daß im Charakter der Zeit, in welcher das Christenthum entstand, nicht eine reale Thätigkeit, sondern ein mystisches Brüten über Ideen, Weissagungen und Symbole, für welche man den Faden verloren hatte, indicirt war, blättert er nun in den Geschichten, Sagen und Märchen des ganzen Mittelalters, ja noch in denen der neuen Zeit herum, und findet überall Belege für seine Ansicht; wobei er freilich mit der Hast und Willkür verfährt, die der fixen Idee eigen ist*).

So wird das überraschende Resultat herausgebracht, daß im Mittelalter die christlich germanischen Völker arge Kannibalen gewesen seien. Daumer gesteht zu, daß auch er von diesem Resultat überrascht sei; daß er lange mit sich gerungen habe, daß aber endlich die vollkommene Ueberzeugung von der Evidenz seiner Ansichten ihn getrieben habe, seine Entdeckung der Welt mitzutheilen, auf die Gefahr hin, überall verlacht oder verabscheut zu werden.

---

*) Ein Beispiel. „Von einer ungesalzenen Speise pflegt man zu sagen, sie schmecke wie ein todter Jude. Ich weiß nicht, wie man das anders erklären kann, als durch die Annahme, daß man einst wirklich Menschenfleisch aß, daß aber das der Juden nicht sonderlich mundete.“

Die christliche Geschichte bietet uns sowohl in den wüsten Zeiten, in denen das Christenthum entstand, und deren charakteristischer Zug Verzweiflung an allen sittlichen Bestimmungen war, als auch in dem eigentlichen Mittelalter, wo sich germanische Barbarei und orientalischer Fanatismus zu einer wunderbar verwirrten Weltanschauung ineinander mischten, einzelne schauderhafte Züge genug dar, so daß wir nicht nöthig haben, nach geheimen Gräueln zu suchen. Die Flammen von den Scheiterhaufen der Ketzer leuchten zu helle in der Geschichte. Es ist ja noch kaum ein Jahrhundert her, daß in den Hexenprocessen das Reich des Teufels im allgemeinen Glauben der christlichen Welt auf Erden spukte. Aber aus der Möglichkeit solcher Erscheinungen, im Verein mit vereinzelten, unsichern, fabelhaften Geschichtchen, willkürlich eine Theorie aufzubauen, das wirkliche Menschenopfer als ein Gebot der Religion zu bezeichnen, gegen das Zeugniß aller christlichen Schriftsteller, das kann nur aus einer Leidenschaft erklärt werden, die in ihrem Extrem geradezu zum Lächerlichen führt.

Allerdings war die rationalistische Methode, im Christenthum Alles für verfälscht auszugeben, was ihren sittlichen Ansichten widersprach, sehr oberflächlich; aber die neuern Kritiker fehlen nach einer andern Seite hin. Indem sie nach den Gesetzen ihres eignen geschulten Denkens die Consequenzen jenes Princips ziehen, muthen sie der Offenbarung, der Vision, der Verzückung, der Schwärmerei eine Eigenschaft zu, die ihnen unter allen am wenigsten zukommt: eben die Consequenz.

Wenn also die neue Kritik in dem Christenthum nur die geistige Abstraction, also eigentlich eine rein zerstörende, negirende Thätigkeit findet, so sind diese Vorwürfe ebenso bedingt zu nehmen, wie die der conservativen Partei gegen die Radicalen. Eine rein destructive Existenz ist unmöglich. Auch der Kampf gegen die Sinnlichkeit muß sich zuletzt sinnlicher Mittel bedienen — aus den Schreckensbildern der Märtyrer wurden die Kunstwerke des 16. Jahrhunderts, aus der Polemik gegen das heidnische Denken ein neues System des Gedankens — auch der Haß gegen die bisher gültige Sittlichkeit muß sich auf sittliche Momente stützen. Wenn das Christenthum im Lauf der Zeit immer mehr aus seinen Abstractionen heraustritt, immer vollere Bestimmungen gewinnt, ein immer reicheres Leben, Fühlen und Denken entfaltet, so ist das nicht blos eine Auf-

klärung, die ihm von außen her kommt, sondern ein dialektischer Proceß seines innern Wesens.

Es ist komisch, wie diese unheiligen Kirchenhistoriker trotz ihres Hasses gegen das Christenthum die Ketzer, welche nicht ihr vollständiges Evangelium annehmen, ebenso leidenschaftlich bekämpfen, wie es nur die Inquisition thun konnte. Ebenso charakteristisch wie Daumer ist in dieser Beziehung Br. Bauer's „Judenfrage“ (1843), die nicht geringes Aufsehen erregte. Der Radicale ging den Juden ebenso scharf zu Leibe, als ihre orthodoxen Verfolger; und im Grunde sprach auch hier noch der Rechtgläubige. Er erklärte die Juden für unfähig, emancipirt zu werden, weil sie die Freiheitskämpfe der Geschichte nicht durchgemacht hätten. Das Judenthum sei ein zurückgebliebener Standpunkt; die Absurdität, die in ihm nur im Keime lag, sei erst im Christenthum zur völligen Reife gekommen, und ohne diese bittere Frucht gekostet zu haben, könnten sie von dem Fluch der Geschichtlosigkeit nicht erlöst werden. Die Juden hätten sich isolirt, für die Befreiung der Menschheit nichts gethan, sie hätten also kein Recht auf die Freiheit. Damals kritisirte ihn Marx, der den unglücklichen Versuch machte, mit Ruge die deutsch-französischen Jahrbücher herauszugeben; er stimmte mit seinen Deductionen ganz überein, behauptete aber, daß er noch nicht weit genug gegangen sei: er habe das Judenthum kritisirt, aber nicht den Staat und nicht die Emancipation, der Staat sei selbst jüdisch geworden u. s. w., zuletzt wurde die Kritik immer schärfer, das Lächeln immer diplomatischer, immer feiner, immer geistreich unverständlicher, bis es endlich zu einer grinsenden Maske versteinerte.

In Berlin, wohin sich Bauer nach seiner Absetzung zurückzog, fand sich nun der Kreis der „Freien“ zusammen, der von dem deutschen Publikum fast ebenso aufmerksam beobachtet wurde, als später die Lichtfreunde und die Deutschkatholiken. Es waren die zersprengten Freicorps des Radicalismus, dessen bisherige Concentration durch das ziemlich gleichzeitige Einschreiten der Regierungen gehemmt war; die Malcontenten von allen Farben und Nuancen, die sich in einer gemeinsamen Opposition in's Blaue hinein zusammenfanden, einer Opposition, die alle bestimmten Ansichten neutralisirte, und die in ihrer Allgemeinheit und Stofflosigkeit mit dem specifischen Erzeugniß Berlins, dem Glaßbrenner'schen Witz Hand in Hand ging. Der Horizont dieses Kreises war enge, er beschränkte sich eigentlich auf seine eignen persönlichen Verhältnisse. Die Weltgeschichte, welche

man hier machte, bestand darin, daß man Tag für Tag eine neue Persönlichkeit und einen neuen politisch-religiösen Standpunkt für verbraucht erklärte. Die Rapidität dieser geistigen Wiedergeburten stieg in's Unglaubliche. Bruno Bauer hatte einen Band der Culturgeschichte des 18. Jahrhunderts geschrieben. Das Censurgericht hielt ihn zwei Monate zurück. Höchst ergrimmt, schrieb er an die Behörde: In dieser Zeit ist „die Kritik" schon auf einem weit höhern Standpunkt angelangt, „sie" hält das gar nicht mehr wahr, was sie damals geschrieben hat, aber das Publikum ist doch begierig, zu erfahren, was „sie" vor zwei Monaten gedacht hat. Es war also so weit gekommen, daß man die kritische Unsicherheit, den Mangel an festen Principien als ein wesentliches Moment geschichtlicher Bildungsfähigkeit zu rühmen wagte.

Die Fortschritte erfolgten jedesmal in einem Manifest, ruckweise; man decretirte das neue Glaubensbekenntniß. Daher kam es, daß die gesammte radicale Literatur, die stets in ihrem eignen Kreise sich bewegte, bei aller Verachtung gegen die Außenwelt sich untereinander selbst mit grenzenloser Geringschätzung betrachtete. Es gab kaum Einen, den nicht ein Anderer, was den Standpunkt betraf, überflügelte und darum als zurückgebliebenen Philister ansah. „Die Todten reiten schnell!" sagte Huber damals nicht unrichtig.

Die Trennung mußte doch einmal erfolgen. Als Bauer in seiner Literaturzeitung feierlich proclamirte, „die Kritik" sei jetzt „gesinnungslos" geworden, da wurde es den Radicalen, die bisher mit ihm gegangen waren, weil er „am weitesten ging", doch zu bunt. Gesinnungslos! sie wußten nicht, was sie dazu sagen sollten. Ruge erklärte in einem Manifest, diesen Fortschritten gegenüber sei er doch reactionär, er halte viel auf Gesinnung, und zwischen den „Sophisten" und „Humanisten" erhob sich ein scharfer Federkrig.

Das Befremden konnte nur der Paradoxie des Ausdrucks gelten, der nach Art der romantischen Schule die Mittelglieder ausließ. Daß die Kritik, wie die Wissenschaft überhaupt, gesinnungslos (früher sagte man unparteiisch) sein muß, ist etwas so Triviales, daß man nicht wüßte, wo das Erstaunen über jenes Manifest eigentlich herkam, wenn man nicht erwägt, daß „die Kritik" nur ein Euphemismus war für „Bruno Bauer". Die Gesinnungslosigkeit, Grundsatzlosigkeit des Einzelnen ist aber ein Unding. Eine jede Handlung geht von Maximen aus, die man fertig in sich hat, wenn

man sich darüber auch im Augenblick keine Rechenschaft giebt, und der Schüler Hegel's wird die erste Grundlage derselben, die Unmittelbarkeit einer edlen Natur, nicht über den geistigen Erwerb einer sittlichen Maxime erheben wollen. Die scheinbare Paradoxie liegt also nur in der Ungezogenheit der Form. „Der Philister," sagt Max Stirner, Bauer's Mitkritiker, „hält König Franz für einen gemeinen Menschen, weil er sein Wort brach. Welche Thorheit!" Ist es möglich, ruft der Philister, Stirner sancionirt den Wortbruch? Man höre weiter! „Vielmehr brach König Franz sein Wort, weil er ein gemeiner Mensch war!" Eine Sophistik, die nach der ersten Schulbank schmeckt. Natürlich ist der Wortbruch nicht der Grund, sondern das Kriterium der Gemeinheit.

Die Gesinnungslosigkeit der Kritik wurde praktisch erwiesen durch eine heftige Polemik gegen die Koryphäen des Tages, gegen den religiösen und politischen Liberalismus.

Der Radicalismus hatte sich in seinen Manifesten, in seinen Wünschen und in seiner Polemik erschöpft. Er wußte nichts weiter zu sagen, und praktische Resultate hatte er nicht gewonnen. Eine herbe Ernüchterung mußte folgen. Die „souveräne Kritik" ist der Ausdruck dieser Erschöpfung. Der „Geist", der bisher im fortfluthenden Gewühl sich hatte mitreißen lassen, besteigt nun die einsame Warte, um den planlosen Strom der „Masse" ironisch zu überschauen.

Der neue Charakter, welchen die deutsche Bewegung mit dem Jahre 1843 annahm, diente dazu, diesen Gegensatz schärfer hervortreten zu lassen. Die Schriftgelehrten und Poeten zogen sich zurück und die Masse trat handelnd ein. Der Gustav-Adolph-Verein, die Deutschkatholiken, die lichtfreundlichen Proteste, die Vereine zur Hebung der niedern Volksclassen u. s. w. waren Symptome dieser veränderten Richtung: der Kritik um so gelegener, da sie ihre beiden Gegensätze in sich vereinigten, die Spießbürgerlichkeit und das Christenthum. Nicht weniger erfreute sich die Kritik an den Halbheiten des politischen Liberalismus. Wie Ruge den Begriff des Patriotismus zersetzt hatte, so machte es die Berliner Kritik mit dem Begriff des Repräsentativsystems und des Rechtsstaates; beide Begriffe wurden nicht nur als romantisch, sondern als Momente der „bürgerlichen" Reaction gegen den Fortschritt der Freiheit, der Abstraction gegen die lebendige Macht der Geschichte bezeichnet. Der

Glaube an das Vaterland, der Glaube an den Staat sollte als letzter Rest des alten Aberglaubens aus dem Herzen gerissen werden.

Ein Ketzer, auch in politischen Dingen, wird unaufhörlich von dem Gespenst der Vorstellungen, die er im Princip überwunden zu haben glaubt, verfolgt. So wie diese „Freien" in ihrer theologischen Periode in den unschuldigsten Aeußerungen Spuren von Religiosität witterten und mit leidenschaftlicher Wuth über diese Spuren herfielen, so ging es ihnen jetzt mit dem Staat und seinem concreten Ausdruck, dem Bürgerthum. Unter Bürgerthum verstanden sie die Masse der Philister, durch welche der Genius unterdrückt werde; unter Staat die Form, welche sich diese gedankenlose Masse zu geben wisse. Sie befreiten sich von derselben theils durch Kritik ihrer einzelnen Erscheinungen, namentlich der constitutionellen Kammern, wo sie dann meinten, mit dem Wesen des constitutionellen Staats fertig zu sein, wenn sie einen Widerspruch in demselben nachwiesen, was eigentlich von Schülern Hegel's sehr gedankenlos war. Denn die Forderung der Widerspruchlosigkeit in der idealen Staatsform sagt eigentlich nichts Anderes, als daß man sein Ideal in einem Petrefact sucht, während der Staat doch nur die dialektische Methode sein kann, in welcher sich der Entwickelungsproceß der Cultur mit Ordnung und Verstand vollzieht.

Am schärfsten verfuhr die Kritik gegen ihre ehemaligen Verbündeten, die Radicalen. Der Radicalismus hatte die Regierung mit einem gewissen unwilligen Erstaunen gefragt, warum sie nicht auf seine Ideen eingehe; die Kritik wies nach, daß sie ihrem Begriff nach so handeln müsse, wie sie handelte. Dieser Nachweis athmete nicht die althegelianische Befriedigung, die Kritik fand nicht, daß Alles gut sei, wie es ist, sie weidete sich nur mit einer gewissen krankhaften Wollust an der Niederträchtigkeit, die sie als nothwendig zu begreifen meinte. In einer Schrift: Der Streit der Kritik mit Staat und Kirche — die beiläufig eingestampft wurde und ihren Verfasser Edgar nach Magdeburg brachte, bis die Revolution ihn befreite — waren die Verfolgungen gegen die Kritik, die Festungshaft freilich noch nicht mit eingeschlossen, als unvermeidliches Resultat der Geschichte dargestellt; sie mußte abgesetzt, censirt, verboten werden, auf daß erfüllt würde, was geschrieben steht u. s. w.

Die Ironie gegen die Phrasen des Radicalismus war zum Theil sehr treffend. Aber die Kritik gewöhnte sich so an den ironi-

chen Ton, an die satyrischen Gänsefüßchen, mit denen sie die Absurditäten ihrer Gegner einführte, daß man in vielen Fällen nicht mehr errathen konnte, wo eigentlich die Pointe wäre. Das Hauptstichwort war: der Geist gegen die Masse. Die Masse wolle durch ihre Organe, die Communisten u. s. w., alle Eigenthümlichkeit aufheben, und das Große zu sich herabziehen; weil Einige Lumpen wären, sollten dem Princip der Gleichheit zufolge Alle Lumpen sein. Einem von der Schule, Max Stirner, kam das Princip der Kritik, die Wahrheit, noch zu allgemein und abstract vor; er schrieb ein Buch: Der Einzige und sein Eigenthum (eigentlich wollte er es „Ich" taufen), worin er den Geist, die Menschheit u. s. w. mit den alten Götzen in das Reich der Gespenster warf. Real auf Erden bin nur Ich, und die Speise, die mich nährt, die Bilder, die mich ergötzen, die ich verbrauche zu meinem souverainen Nutzen und Vergnügen. Wozu ein Staat? wozu Recht und Gesetz? warum soll ich die Wahrheit sagen? warum meine Schulden bezahlen? Die härteste Knechtschaft ist die der Abstraction des Gedankens, ein Ruck, ein Gähnen, und Ich bin frei! — Dergleichen Einfälle, anmuthig vorgetragen, haben der ewigen Ernsthaftigkeit gegenüber eine Berechtigung, nur durch gelegentliche Ungezogenheit wird die Sitte werth; wenn man aber hört, daß das die Frucht jahrelanger Studien und gewissenhaften Nachdenkens, das letzte Resultat der Philosophie sein soll, wenn man die Harlekinade mit einer Pedanterie betreiben sieht, wie sie nur ein Philologe auf ein Jota subscriptum verwenden kann, so wird der Spaß fast zu grob, um zu amüsiren. Ganz wie die Gefühlsausbrüche in den Zeiten der „Stürmer und Dränger", in denen sich die geniale Individualität von dem Druck allgemeiner Gedanken befreite, ist „der Einzige und sein Eigenthum" nichts als der dithyrambisch ausgeführte Stoßseufzer einer schönen Seele, die sich über die Eintönigkeit des Philisterlebens, der Geschichte und des zweckmäßigen Arbeitens ennuyirt.

Nach Stirner's Lehre bildete sich in Köthen eine ganze Schule von „Egoisten", die „weiter gingen", als der Meister. Das eine „Individuum" fand schon das verständige Anschauen der Welt, welches Stirner unter Umständen noch gebilligt hatte, zu philisterhaft; der eigentliche Mensch dürfe die Natur nur anstieren. Wenn man erst im Zuge ist, so hat der Unsinn keine Grenze. Die Schnelligkeit, mit der man es in diesem sophistischen Spiel, anscheinende

Abstractionen aufzulösen, zur Virtuosität bringt, ist erstaunlich. Wie in den Zeiten der Romantik, durfte man die Begriffe nur auf den Kopf stellen, um auf der Höhe der Zeit zu stehen. Stirner war empört darüber, daß Rudolfe in den Mysterien von Paris die Leute zur Tugend verführe, während sie in der vollen Durchführung des Lasters die ächt menschliche Kraft hätten bewähren können. Ein Anderer bewies, daß in Goethe's Egmont der Herzog von Alba eigentlich den Fortschritt repräsentire, da Egmont der höhern Staatsform, die der König ihm anbot, nichts entgegenzusetzen wisse, als die Berufung auf seine Privilegien. Seit der Zeit sollen mehrere von diesen „Egoisten" katholisch geworden sein, was wir sehr natürlich finden.

So sehr sich die souveraine Kritik über die Masse erhebt, so braucht sie doch eine Sphäre, in der sie ihre fertigen Münzen ohne weiteres Wägen ausgeben kann; sie bildet sich ihre eigne, exclusive Masse. Bauer hatte seinen Hof wie Hebbel oder Gutzkow, eine Reihe principieller Nichtsthuer, welche, wenn Bauer sprach, ehrfurchtsvoll an den passenden Stellen lachten oder zischten. Die Bummelei wurde in diesem Kreise mit einem gewissen Pathos getrieben, feierlich, gleichsam als Religion. Es war Pflicht, cynisch zu sprechen, und diese Cynismen gelegentlich auch auf die Action zu übertragen. Man erzählte die Mythen von „der Kritik", daß sie ihre Theorie von der Ungültigkeit des sittlichen Wesens durch diese oder jene Aeußerung zur Erscheinung gebracht habe: es waren nicht individuell interessante Geschichten, sondern Dogmen, in Anekdoten übersetzt, wie es die Kritik von den Evangelisten nachgewiesen hatte. Man blasphemirte auf das Gräulichste, aber doch mit einer gewissen Scheu, wie Furchtsame sich den Donner durch lautes Sprechen zu übertäuben suchen. Der seiner Freiheit noch ungewohnte Lästerer blickt unheimlich seitwärts nach dem Götzenbild, indem er Steine danach wirft. Dies Wesen machte sich auch in der Literatur geltend: aus der „Literaturzeitung" wurde der Charlottenburger Beobachter", ein Blatt für Bummler, das sich von ähnlichen nur durch die gelegentliche Andeutung unterschied, es sei Alles Ironie*).

---

*) Man lese in O. Wigand's „Epigonen" die Schilderung, die der „Candidat Bauer" von seinem Transport nach Magdeburg giebt. Er macht einem Frauenzimmer, das wegen wiederholten Diebstahls eingesperrt wird, die Cour,

Die Kritik stand mit ihren socialistischen Tendenzen, auf die sie auch mitunter verfiel, trotz ihrer Abneigung gegen die Gleichmacherei, ungefähr auf dem Standpunkt Stieber's, der sich eine gründliche Kenntniß von der Berliner Prostitution erwarb, aber keinen Weg anzugeben wußte, ihr abzuhelfen. Als Bettine, die damals aus den ästhetischen Phantasien in's Religiös-Communistische übersprang, „dies Buch gehört dem Könige" schrieb, waren es Schüler der Kritik, die die Voigtländer Zustände verarbeiteten. Ueberhaupt war das Verhältniß zwischen Frau v. Arnim und Bruno Bauer ein Bild von der Verwandtschaft der alten Romantik mit der neuen; beide ruhten auf dem schwankenden Grund der individuellen Stimmung. Sie verstanden einander nicht, aber sie schützten sich.

Von seiner eigentlich kritischen Thätigkeit wandte sich Bauer mit seiner Schule, seinem Bruder, Jungnitz, Theodor Opitz, Jellineck u. s. w. in einer Zeit, wo in Frankreich im Vorgefühl des kommenden Sturmes die Geschichte der ältern Revolution von Louis Blanc, Michelet, Lamartine u. A. von einem ganz neuen Gesichtspunkt aufgefaßt wurde, gleichfalls zur Geschichtschreibung. Er gab eine Reihe von Beiträgen zur Geschichte der französischen Revolotion heraus, in denen sich der einseitigste Empirismus mit dem einseitigsten Idealismus paarte. Während sich sonst der Geschichtschreiber bemüht, sich erst die Gesammtheit der Quellen zu eigen zu machen, ehe er an die Darstellung geht, fingen die Bauer mit der Darstellung an. Sie gaben Excerpte aus den Quellen, die ihnen zufällig aufstießen, und von denen sie überzeugt waren, sie hätten sie der Wissenschaft erobert. Was Bruno und Edgar unbekannt war, davon konnte auch die Wissenschaft nichts wissen, und „die Kritik" mußte es ihr erst gewinnen. Bei diesen Excerpten war, einzelne kritische Bemerkungen abgerechnet, auf das Sorgsamste jeder Anschein selbstständiger Durcharbeitung vermieden. Auf diese Weise glaubte die Kritik ihrem Gegenstand gerecht zu werden und vollkommen objectiv zu sein, während sie ihrem subjectiven Idealismus durch gelegentliche paradoxe Urtheile Luft machte. Es war merkwürdig, daß eine Schule, die in ihrem sittlichen Zersetzungsproceß so weit gekommen war, alle feste Substanz der Gesinnung, der Tu-

---

giebt sich mit ihr auf die Zeiten der Freiheit ein Rendezvous, und geht mit dem übrigen Gesindel um, als wäre es seines Gleichen. Diese doctrinäre Gemeinheit ist doch noch viel widerwärtiger, als die natürliche.

gend, des Patriotismus u. s. w. als ein Hinderniß der unaufhaltsam weiter strebenden Cultur ihr ganzes Interesse auf den ärgsten Pedanten des revolutionären Fanatismus, auf Robespiere, concentrirte, dessen geistige Nullität und hohle Phraseologie, verbunden mit dem Dünkel einer verstockten Einbildung, ebenso ihr persönliches Gefühl anwidern, als sein gedankenloser Dogmatismus ihrem sophistischen Witz widerstreben mußte. Der Grund lag theils in dem Bestreben, über die „triviale" Auffassung der „bürgerlichen" Geschichtschreiber, Thiers, Mignet u. s. w., hinauszugehen. Diese ließen sich bei ihrem Urtheil über die einzelnen Charaktere durch die Totalität des Eindrucks bestimmen; Kraft, Genialität, Liebenswürdigkeit, Gemüth, das Alles kam bei ihnen in Rechnung. Die souveraine Kritik dagegen schätzte nur die Einheit der Leistung, die sie nach einem einseitigen Begriff abmaß. Je roher die Abstraction eines Begriffs, einer fixen Idee ist, an welche der Fanatismus sich klammert, desto einheitlicher wird der Fanatismus, desto einheitlicher der Charakter erscheinen, der ihm zum Träger dient, desto zufriedener wird die souveraine Kritik mit der Leistung des Schauspielers sein, der nie aus seiner Rolle fällt, nie sein Stichwort vergißt. — Dieser reflectirte Standpunkt ist aber ebenso unwissenschaftlich wie unkünstlerisch. Im Leben und in der Geschichte ist es doch anders, als auf der Bühne. Die Bühne ist ein geschlossener Raum; wenn in diesem die Marionetten ihren bestimmten Zweck erfüllen, so haben sie das Ihrige gethan und mögen dann in den Kasten geworfen werden; das Leben dagegen ist stets Totalität, und wenn die Geschichte von ihren Helden nur die Fäden sieht, die sie mit der laufenden Handlung verbinden, so wird sie nicht nur die Menschen falsch beurtheilen, sondern auch die Sachen, um die es sich handelt. Nur aus dem vollständigen, bis in's Detail ausgedehnten Studium der historischen Totalität gewinnt der Geschichtschreiber jene Herrschaft über seinen Gegenstand und gebietet jenes Vertrauen, welches ihn allein berechtigt, uns eine ideelle Uebersicht zu geben. Nicht durch naive Hingebung an die zufällige Quelle, sondern durch umfassende wissenschaftliche und künstlerische Bewältigung sämmtlicher Quellen wird man objectiv.

Dieselbe Methode ist in den angeblich kirchengeschichtlichen Arbeiten der Schule, von denen wir als vorzüglich charakteristisch die „Culturgeschichte des 18. Jahrhunderts" und die „Bibibliothek der deutschen Aufklärer des achtzehnten

Jahrhunderts. Von Martin v. Geismar. 1847" hervorheben. Aber diese Arbeiten sind insofern nicht ohne Verdienst, als sie durch ihre Excerpte zum richtigeren Urtheil über eine Zeit beitragen, die sich die theologische Reaction nicht entblödet, uns als Muster vorzuhalten. Unsere Historiker haben mit dieser Zeit der Hexenprocesse, der Alchymie, der Astrologie, der unendlichen theologischen Folianten, der in allen Höfen und Städten herrschenden Krähwinkelei zu schön gethan, als daß es nicht einmal der Mühe verlohnte, die Kehrseite des Heiligenbildes zu betrachten.

Martin von Geismar ist Edgar Bauer. Aus welchem Grund er die Maske eines Edelmanns vorgesteckt hat, zeigt das folgende Fragment, das wir hier anführen, um von dem Ton des Ganzen einen Begriff zu geben.

Während das Papstthum in Rom die Peterskirche baute, sich in Bewunderung und Nachahmung der classischen Poesie ergötzte, und sich höchstens durch einen schön gemalten Kreuzestod Christi an das Dogma von der menschlichen Verwerflichkeit erinnern ließ, vermochte es für das deutsche Volk keinen bessern Repräsentanten zu finden, als den Ablaßkrämer Johannes Tetzel. Die barocken Gasconnaden dieses Hanswurstes, die komischen, übertriebenen, übermüthigen Lügen dieser Carricatur eines Apostels, das war allein die Art, wie der heilige Repräsentant des Herrn sich noch dem christlichen Pöbel verständlich machen konnte. Wenn sie fleißig bezahlten, sagte Tetzel zu den Annabergern, so würden alle Berge dortherum zu gediegenem Silber werden. Er strengte sein Genie zu Erfindung von Sünden an, für die, auch erst künftig begangen, man jetzt schon von ihm Ablaß erkaufen könne. Aber das Papstthum machte es den Leuten zu bequem, in ihnen regte sich das Bedürfniß, mit mehr Gesinnung Sünder zu sein. Und dies Bedürfniß befriedigte die Reformation. Konnte man sich um einen Schneeberger Groschen von einer Sünde loskaufen, so war die Sünde ja nichts mehr werth; hatte nun aber nicht Christus um der Sünden der Menschen willen das Kreuz auf sich genommen? Waren nicht die Sünden der Preis, um den der Mensch die Wohlthaten des Sohnes Gottes erkauft hatte? Verlor der Mensch also nicht Christum, wenn er die Sünde verlor? Gerade das Bewußtsein, sündig zu sein, so unendlich sündig zu sein, daß ihn keine irdische Macht erretten könne, dieses Bewußtsein, welches seiner Seele die Kleider der Hochfahrt abriß und sie in den Koth schleifte, dieses Bewußtsein der Verderbtheit gab dem Christen zugleich das Gefühl der Erhabenheit; denn wegen seiner Sünde war Gott Mensch geworden. Sollte nun Christus deshalb gestorben sein, damit dem Menschen die Sündlosigkeit, d. h. damit ihm Christi Leiden, sein Kreuz, sein Todesschmerz für ein paar Silberlinge verkauft ward? O nein, es galt, diesem Tetzel gegenüber recht innig das Bewußtsein der angeerbten Sünde wieder zu erobern, einer Sünde, die durch kein gutes Werk, nur durch den guten Glauben an den Erlöser, durch die glaubensvolle Aneignung Christi weggenommen werden konnte. — —

Die christliche Religion war ein Erzeugniß des politischen Umschwunges, welcher im römischen Reiche, längst schon vorbereitet, mit Einführung des Kaiserthums an's Licht trat. Hatte nämlich bisher die Kräftigkeit, der männliche Stolz, der Freiheitssinn der Aristokratie eine Alleinherrschaft unmöglich gemacht, so war das Hervortreten einer einzigen Persönlichkeit, eines üppigen Imperators der Beweis dafür, daß eine gleichartige unterthänige Pöbelmasse entstanden, daß die Aristokratie, ihren männlichen Eigenwillen verlierend, zum Pöbel herabgesunken, daß sie fähig geworden war, das Unterthanenbewußtsein in sich aufzunehmen. Da entstand das Christenthum als eine Religion des gemeinen Mannes, es entstand eine Religion, die dem Charakter der Zeit angemessen war, gleich wie den aristokratischen Verhältnissen der alten Welt aristokratische Religionen entsprochen hatten: in der alten Welt herrschte kein kaiserlicher Gott, göttliche Adelsgeschlechter nahmen die olympischen Sitze ein; die genialen Götteraristokraten erkannten ihren Zeus, ihren Jupiter nur als Ersten unter Gleichen an, und spielten ihm oft genug hinterm Rücken die köstlichsten Streiche, um ihm zu beweisen, daß sein Wille sie nichts scheere. Als nun die Devotion des Pöbels zur Herrschaft kam, als der Pöbel seinen nivellirenden Repräsentanten als Kaiser auf den Thron setzte, war die neue Religion alsbald gefunden. Die Lieferung derselben übernahm das Pöbelvolk der alten Welt, die Israeliten, ein Volk, welches, so lange es denken konnte, das Knechtsbewußtsein gehabt, welches seiner eignen Sage nach nie die Kraft besessen hatte, seine Gesetze, selbst nur die unbedeutendsten Lebensregeln, aus sich selbst zu erzeugen, sondern seinen Moses hatte auf den Berg senden müssen, um die Gesetze direct aus des Gottes Hand zu empfangen; ein Volk, welches nimmermehr den Muth gehabt hatte, sich lebensvoll auszudehnen, sich in der Welt umzusehen und zu bewähren; ein Volk, welches nie in Adelsgeschlechtern geblüht hatte, sondern stets das Spielwerk von Tyrannen und Priestern gewesen war; ein Volk, welches sich daher auch stets vor seinem einzigen Gott, der keine andern Götter neben sich duldet, niedergeworfen hatte. — Dies Pöbelvolk also, dies Volk der Knechte und Verworfenen, lieferte die Elemente zu der Religion des Pöbels, der Knechte und Verworfenen. Dies Volk lieferte den einigen Gott, es lieferte den Anlaß zu der Lehre vom Sohne Gottes, der Knechtsgestalt angenommen hatte, der sich nicht anders als Mensch hatte bewähren können, als indem er das Leben eines unterthänigen und demüthigen Kreuzträgers auf sich nahm, der sich nicht anders zu empören gewußt hatte, als indem er sich von den Behörden an's Kreuz schlagen ließ, und den Tod eines Plebejers starb, der keinen großen Gedanken hatte zu Tage fördern können, als den einer seichten Liebe und als den Gedanken von der Seligkeit der Geistesarmuth: — das war eine willkommene Pöbelreligion: eine Religion der Willenslosigkeit, der Welt- und Lebensverachtung, des Schnippchens, welches man hinter dem Rücken der Dränger durch die Hoffnung auf den Himmel schlug. — Aber es dauerte lange, es dauerte keine kürzere Zeit, als das ganze Mittelalter hindurch, bis die Lehre von der Willenlosigkeit triumphirte. Eine neue Aristokratie erobernder Völker unterwarf den Pöbel des römischen Reiches: und wenn sie auch keine Bildung mitbrachte, wenn sie sich auch an den Ueberresten römischer Bildung nährte, wenn sie auch unter diesen Ueber-

resten die christliche Religion in sich aufnehmen mußte, so ließ sich doch der natürliche Sinn des mittelalterlichen Adels nicht so schnell durch die Pöbelreligion unterwerfen: es gelang ihm, auf einige Zeit dem höchsten Gott die ständische Repräsentation der Heiligen an die Seite zu setzen, es gelang dem lebenslustigen Adel des Mittelalters, auch die Lehre ständisch zu machen: daß die Pfaffen die Besitzer, die Ausleger, die Betrachter des Dogma waren, das sagte seiner religiösen Bequemlichkeit zu, nun brauchte er sich nicht viel um das Dogma zu kümmern. — Man nahm es mit dem Gekreuzigten nicht so genau, man begnügte sich mit dem Factum, daß er gestorben: man stellte zwar die Crucifixe an die Landstraßen, man heftete sich ein Kreuz auf den Rittermantel, man that dem Messias den Ehrendienst, sein Grab zu erobern, man verstand sich wohl auch zu dem Dienste des Christophorus und nahm das heilige Kind auf den Rücken, aber erst nach der langen Abspannung, welche das funfzehnte Jahrhundert charakterisirt, und in welcher die Herrlichkeit des Adels unterging, gelang es der Reformation im sechszehnten Jahrhundert, das Kreuz von den Landstraßen in die Brust, von dem Mantel in das Herz, das Kind von dem Rücken in den Busen zu verpflanzen; denn die Muskeln wurden schlaff und trugen die Last nicht mehr. Das Mittelalter war weit davon entfernt, unter den Laien sogenannte denkende Christen zu besitzen. Der Laie war noch nicht so mit dem Dogma verwickelt, um es nicht gern zu sehen, daß ihm auf den Concilien durch Stimmenmehrheit entschieden wurde, ob Christus Homousios oder Homusios war, und daß der unfehlbare Papst ihn über die unbefleckte Empfängniß Mariä aufklärte. Die Grübelei über das Dogma war das Privilegium weniger Auserwählten. Das waren die Doctores irrefragabiles, die Angelici, die Aristotelicorum Aristotelicissimi, die Fundatissimi, die Solidi, die Solennen, Seraphischen, Subtilen, die Herren de penna forti, 'die Stupores mundi, welche über Alles Auskunft zu geben wußten, qui omne scibile discutiebant. Nunmehr wollte Jeder ein Doctor fundatissimus sein, der über seinen Gott und über seines Gottes Sohn die triftigste Auskunft zu geben wisse. Die Reformation gab jedem Christen die Bibel in die Hand, sie machte den denkenden Geist des Bibellesers zum Richter, welche Satzung göttlich, welche Menschenwerk sei: sie dachte nicht daran, den Menschen vom Dogma frei zu machen, sondern sie wollte ihn nunmehr dahin bringen, durch innerliche Arbeit ein Knecht des Dogma's zu sein, durch geistige Erniedrigung sich dem Dogma anzueignen. — —

So weit Edgar Bauer. —

Es ist nicht der Inhalt dieser Diatriben, der fromme Gemüther scandalisiren wird. Es ließe sich das Alles auf eine Art sagen, daß daraus ein großes Lob für das Christenthum hervorginge. Nur in der burschikosen Ausdrucksweise, die wesentlich durch Heine's Einfluß hervorgerufen ist, ist das Anstößige.

Die Geschichtschreibung wird einem Zeitalter nie gerecht werden, gegen welches sie sich von vorn herein ironisch verhält. So wie der Maler ein Gesicht, so muß der Historiker die Zeit, die er

darstellen will, wenigstens bis zu einem gewissen Grade lieben, um sie getreu wiederzugeben. Hier haben wir nur eine Carricatur des Christenthums, wie der Reformation. Und doch erkennt man aus den entstellten Zügen das Original wieder, und wird auf gewisse charakteristische Momente aufmerksam, die man in der conventionell-idealistischen Geschichtschreibung übersehen hatte.

Das Ganze besteht aus einer Reihe von Citaten, in denen die handelnden Personen in dem Jargon und der wüsten Vorstellungsweise ihres Glaubens auftreten, und dazwischen eingestreuten Parabasen, in denen die souveraine Kritik sich darüber ausspricht, zu welcher Species der Verrücktheit die eben vorgeführte Erscheinung gehört. Denn da die Bauer eigentlich nur Theologie studirt, und in alle Zeiten, die sie durchmessen, nur der theologischen Bewegung ihre Aufmerksamkeit geschenkt haben, und da ihnen Theologie gleichbedeutend ist mit Verrücktheit, so ist für sie die ganze Geschichte, bis auf die Zeit, da das Wort sich erfüllte, d. h. bis auf die Synoptiker von Bruno Bauer, nichts Anderes als die Krankheitsentwickelung eines Fiebertollen, wenn auch das Delirium von verschiedenen fixen Ideen zehrt.

Jene fortwährende Einbildung, der menschlichen Verrücktheit gegenüber auf einer unnahbaren Höhe des Wissens zu stehen, verkümmert auch das Studium des Details und macht die anscheinende Objectivität zur Fratze. Trotz der sorgfältig hervorgesuchten Einzelheiten der Charakteristik werden die Helden dieser Geschichte doch wieder zu Abstractionen, denn man sucht in ihnen nur die Träger einer bestimmten Idee. Außerdem ist die Kenntniß der Quellen unvollständig und giebt eben darum, weil sie im Einzelnen sehr weit geht, ein schiefes Bild. Wer in dem 16., 17. und 18. Jahrhundert nur die Zuckungen des specifisch christlichen Geistes verfolgt, wird nothwendig ungerecht. Er wird auf diejenigen, welche das ganze christliche Wesen bekämpften, einen zu großen Werth legen, wie z. B. hier auf Dippel und Edelmann. Eine Culturgeschichte zu schreiben und dabei die Naturwissenschaft ganz zu ignoriren, die Kunst nur nebenbei zu behandeln und in der Metamorphose der gesellschaftlichen und staatlichen Gebilde nur die theologische Seite in's Auge zu fassen, ist ein verfehltes Unternehmen Das erstreckt sich auch auf die Form: schon die Ueberschriften der einzelnen Kapitel sind possenhaft novellistisch und haben oft den faden Anstrich eines Straßenwitzes.

Als die Märzbewegung begann, hätte man vermuthen sollen, daß Bruno Bauer aus seiner einsamen Warte heraustreten und die Gelegenheit, die sich auch den extremsten Ansichten bot, benutzen würde, um positiv und selbstständig mit seinen Ideen in den Lauf der Geschichte einzugreifen. Er hat auch ein paar Mal den Anlauf dazu gemacht, indem er sich um eine Stelle im Parlament bewarb. Ob ein glücklicher Erfolg sein Wesen verändert hätte, ob er durch die Nothwendigkeit, auf bestimmte Anträge eine bestimmte Antwort zu geben, zugleich zu der Erkenntniß gekommen sein würde, daß jede Bestimmtheit auf einer Beschränkung in der Wahl der Gesichtspunkte beruht, — dies zu berechnen, würde schwer sein. Wahrscheinlich würde er innerhalb des Parlaments wie draußen bei seinem Mangel an Disciplin und bei seiner Unfähigkeit, das Nothwendige einer Disciplin zum Gelingen irgend eines bestimmten Werks zu begreifen, sehr bald in die Rolle eines Verstimmten zurückgetreten sein, und gleich den Demokraten Klagelieder über den Untergang edler Ideale, über die Täuschung berechtigter Hoffnungen angestimmt haben. Diesen subjectiven Ausdruck der Klage konnte er nun verschmähen, da ihm eine unmittelbare Theilnahme an dem Aufbau der neuen Zeit versagt war, und so hat er sich denn wieder in die höhnische Mephistophelesmaske des zeitlosen „Menschen an sich“ gehüllt, der die Wirrnisse der Jahrhunderte an sich vorüberbrausen sieht, ohne in seinem Herzen davon ergriffen zu werden.

Aber auch in dieser Maske kann die wesentliche und unvermeidliche Betheiligung der menschlichen Totalität an dem, was die Menschheit leidet und irrt, nicht verleugnet werden. Trotz der ängstlichen Flucht vor allem Pathos, trotz dem beständigen Lächeln, welches sich gern den Anschein der Frivolität geben möchte, hat dieser souveräne Witz doch etwas Sentimentales und Trauervolles, und je hastiger die Hand ein trügerisches Bild nach dem andern zerpflückt, desto heftiger zittert sie. Indem die Kritik eine Größe nach der andern auflöst, empfindet sie diese scheinbaren Siege als einen Selbstverlust, und ist jedesmal in der Stimmung des Pyrrhus, um auszurufen: Noch einen solchen Sieg, und ich bin verloren! Wenn Bruno Bauer zu folgendem Resultat kommt:

Die ganze Revolution war eine Täuschung. Aus dem allgemeinen Pauperismus hervorgegangen, ein blutiges Zwischenspiel der sanften passiven Auflösung, in der die Gegensätze der ganzen bisherigen Bildung absterben und in Verwesung übergehen, schien sie dem unbestimmten Etwas, dem die

Sehnsucht der Völker nachstrebte, Blut und Leben einzugießen, Gestalt und Form zu geben. Allein die neue Gestaltung war den aufgelösten Kräften zu schwer; das Blut des März vertrocknete in der Dürre des Revolutionssommers, oder es wurde von den Regierungen eingesaugt, die für einen Augenblick ihren Absolutismus damit stärkten und demselben den Schein der revolutionären Kraft mittheilten. — — Als die Regierungen die Vereinbarung als den Zweck der Märzrevolution proclamirten, gestanden sie es ein, daß die regierende Spitze zur Masse herabgesunken sei, erklärten sie den Bund der bürgerlichen Unfähigkeit und der herrschaftlichen Rathlosigkeit für ihr Ideal, sprachen sie es aus, daß das Band zwischen Volk und Regierung zerrissen sei und beide sich als Fremde gegenüberstehen. Während die Entfernung, die zwischen beiden eingetreten, die Vereinbarung unmöglich machte, die Unfähigkeit und Rathlosigkeit ein gemeinsames Werk nicht zu Stande bringen konnten, bewiesen Herrscher und Dienende wenigstens das Eine, daß sie gleich ermattet, dem gleichen Fatum unterworfen seien — von Fremden, da der Quell des eigenen Raths und Entschlusses in ihrem Innern versiegt war, beherrscht sein wollen. Weder die Volksvertretungen, noch die Regierungen haben den Absolutismus gründen können, in dem die Revolution ihren Schluß und ihre Gestaltung findet. Beide strebten ihm zwar zu — die Volksvertretungen endigten aber ihr Werk, indem sie sich dem Absolutismus der Regierungen unterwarfen, — die Regierungen bringen es nur zu Versuchen, deren Gebrechlichkeit ihre Ohnmacht zugleich und die unüberwindliche Gestaltlosigkeit der Volksmasse bezeugt — beide wollen den Absolutismus, aber zu schwach, ihn selbst zu üben, zu muthlos, um nach der Gewalt zu greifen und sie festzuhalten, wollen sie ihre Abgestumpftheit als ein fremdes Fatum erfahren —

wenn Bruno Bauer dieses Bild der Hoffnungslosigkeit als ein objectives Resultat seiner Forschung hinstellt, so liegt doch der Gedanke, daß die üblen Folgen ihn selbst treffen, zu nahe, als daß man nicht auch diesen Pessimismus für dasselbe erkennen sollte, was er stets ist, das schmerzvolle Gefühl der Abspannung und Leerheit nach der Hitze eines unnatürlich gesteigerten Idealismus.

Die Frivolität, mit welcher der Kritiker kokettirt, liegt nicht in dem Leichtsinn seines Gemüths, sondern in dem Mangel an Ernst, mit dem er seine Studien betreibt. Es findet sich sehr häufig ein scharfer, durchdringender Blick für die Schwächen der Einzelnen und der Gesammtheit verbunden mit einem vollkommenen Mangel an Gestaltungskraft. Ohne diese Gestaltungskraft fördert aber auch nicht einmal der richtige Blick. Man kann alle die Schwächen, die Bruno Bauer in dem ganzen Zeitalter und seinen vorzüglichsten Repräsentanten mit großem Aufwand von Witz und Scharfsinn aufspürt, zugeben, und muß doch behaupten, daß sein Bild ein unrichtiges ist. Man vergleiche das Gemälde, welches Macaulay von

den Bestrebungen des englischen Liberalismus im Jahre 1688 entwirft, und der Eindruck der Schwäche und Rathlosigkeit wird nicht geringer sein; aber der große Geschichtschreiber versteht es, uns auch in diesem confusen Durcheinander den Faden erkennen zu lassen, an den die künftige Entwickelung sich anknüpft. Macaulay steht über der Zeit, die er schildert, Bruno Bauer ist in ihr befangen; er schwelgt in den Bildern der Verwesung, die doch jedes Mikroskop in jeder Blüthe aufweist, mit einem krankhaften Behagen, ungefähr wie die Tendenzromane des jungen Deutschland; er zwingt sich zu einem krampfhaften Lachen, wie Heine, aber ohne den Humor, den bei dem Letztern die wirkliche Gleichgültigkeit erzeugt; er ist unglücklich über die vollständige Ohnmacht und Kraftlosigkeit des Zeitalters, wie Thackeray, aber er ist zu hochmüthig, um gleich diesem in Thränen auszubrechen.

Es hatte große Noth und Mühe gebraucht, bevor er sich den Voraussetzungen des Christenthums entwand. Mit einer gewissen Aengstlichkeit hat er dann alle Spuren, welche von diesen Voraussetzungen noch in seinem Gemüth übrig geblieben waren, aufgesucht und mit leidenschaftlicher Hast vertilgt. Dieselbe Aengstlichkeit zeigt er in der Betrachtung Anderer. Wo ihm nur ein schwacher Nachklang einer theologischen Empfindung entgegentritt, da ist der Theologe außer sich, gleichgültig, ob sie bei Luther, bei Goethe, oder bei irgend einem obscuren Scribenten der Vossischen Zeitung sich vorfindet. Der Mann ist unwiederbringlich verloren, er ist ein „Christ", ein „Pfaff", ein „Bürger", ein „Lichtfreund", kurz er verfällt in alle die Kategorien, welche die antichristliche Theologie als das Verachtungswürdigste und Unmenschlichste aufgedeckt hat, und verliert jede Eigenschaft, die aus ihm ein concretes Wesen macht. Dieses Gespenst der Theologie, welches ihn nie verläßt, läßt ihn in der Bewegung der letzten Jahre nichts Anderes sehen, als religiöse Zuckungen. In seiner Hauptquelle, der Vossischen Zeitung, sieht er nichts als die lichtfreundlichen und deutschkatholischen Artikel: die Artikel über Jenny Lind und die Rachel, über Eisenbahnen und spanische Papiere, über Museen und Kunstausstellungen, über den Luftdruck und dergleichen übersieht er vollständig. Es ist bei ihm Dogma, daß es seit der Einführung des Christenthums nur einen religiösen Enthusiasmus giebt: — daß der Mensch, und namentlich der Berliner, überhaupt ein erwärmendes Princip braucht, und daß in Zeiten großer Dürre neben Jenny Lind, Franz Liszt u. s. w.

auch Ronge und Uhlich ihre Stelle finden, ist ihm vollkommen unbegreiflich. Wie er in seiner Culturgeschichte des 18. Jahrhunderts nur für die theologischen Klopffechtereien Sinn hat, so sieht er in der ganzen Märzrevolution nur Lichtfreundschaft. Im Anfang des zweiten Theils scheint er diese Voraussetzung glücklich vergessen zu haben, aber wie eine fixe Idee immer wiederkehrt, so werden wir bei der Kritik der Weidenbuschpartei plötzlich durch die Erklärung überrascht:

> Ihr Entschluß stand fest, Berlin sollte die Hauptstadt des neuen byzantinischen Kaiserthums werden, welches ihrer gebrechlichen Kunst und Wissenschaft durch die Erhebung derselben zur Hofphilosophie, Hofhistoriographie und Hofkunst eine sichere Fortdauer und durch die theologische Färbung aller Parteikämpfe ihrer geschwächten Religiosität einen neuen Reiz versprach.

Wenn man Bruno Bauer aufgäbe, ein Buch zu schreiben, worin nichts von Theologie vorkäme, gleichviel über welchen Gegenstand, so würde es ihm gehen wie Meister Dick in David Kopperfield.

Dieses krankhafte Hangen an einer Abstraction macht ihn unfähig, in irgend einer Erscheinung die Totalität anzuschauen. Bei seinem theologischen Spionirsystem findet er in den Menschen höchstens einen quantitativen Unterschied; eigentlich ist ihm aber Alles „Bürger", Alles „Lichtfreund", Alles „Masse", der König von Preußen wie Schlöffel, Gagern wie Herr von Bismark, Stahl wie Ottensosser. In diesen verwaschenen Schilderungen ist es unmöglich, irgend eine Persönlichkeit heraus zu erkennen. Der Geschichtschreiber kann nur das gut darstellen, was ihn wenigstens einigermaßen interessirt, aber für Persönlichkeiten, soweit sie nicht irgend einem Moment seines abstracten Begriffs entsprechen, hat Bauer durchaus keinen Sinn. Die genannten Kategorien, in denen Collectivbegriffe personificirt und als Wesen für sich betrachtet werden, wie Volk, Bürgerthum, Masse, Revolution, Geschichte u. s. w., sind eigentlich nichts, als zu Tode gehetzte Einfälle. Bei seiner steifen und pedantischen Natur ist er nicht im Stande, diese Begriffe, die ein Resultat der Analyse sind, in beständigem Fluß zu halten; sie verknöchern unter seinen Händen und werden zu besondern, obgleich eingebildeten Gestalten, die sich fremdartig und verwirrend in das Gewühl der concreten, lebendigen Menschen eindrängen, bis diese zuletzt völlig verschwinden und die Abstractionen allein übrig bleiben. So ist eine Kraft, die beständig bei ihm spukt, die sogenannte Macht der Geschichte, die wie eine Windsbraut über alle endlichen Factoren

des Lebens hinwegweht, und der gegenüber alles Recht aufhört; was aber diese Macht eigentlich ist, getrennt von den übrigen Kräften, erfahren wir nicht. Sie ist ein Gespenst ohne Fleisch und Blut, da Bauer sich gegen die Roheit der Socialisten, diese Macht im sogenannten Volk, in der Masse zu suchen, sehr entschieden verwahrt. Wenn er sich an den Ursprung dieses Begriffs erinnerte, wo er nichts Anderes sagen will, als die Zusammenfassung aller einzelnen historischen Factoren, so würde es ihm nie einfallen, sie denselben gegenüber zu stellen.

Bei der Willkür, mit der aus der Totalität eines Charakters nur die eine Abstraction hervorgesucht wird, die einer fixen Idee entspricht, ist auch die willkürliche Auswahl der Thatsachen erklärlich; von einer kritischen Sichtung der Quellen, von einer Unterscheidung des Wichtigen vom Unwichtigen hat er keinen Begriff. Es geht Alles bunt durch einander, wie ihm gerade bei seiner Lectüre das eine oder das andere Lieblingsstichwort auffällt. Auch wenn ihm selbst ein richtiger und schlagender Einfall kommt, läßt er sich dadurch nicht irren. So weist er z. B. einmal die Klagen der Revolutionärs, daß die Revolution nichts Bleibendes geschaffen habe, vollkommen richtig durch die Bemerkung zurück: „Als ob gestaltlose Riesenwellen geschichtliche Gestaltung schaffen können, und nicht vielmehr endlich ermatten, sich legen und die geschichtlichen Marksteine hervortreten lassen! Als ob ein Donnerschlag in dem Augenblick, in dem er in die Luft fährt, der Welt bleibende Gesetze dictiren könnte!“ Aber gleich darauf legt er dieses allgemeine Gesetz jeder Revolution der Niederträchtigkeit des deutschen Volkes zur Last. So sagt er ferner ganz richtig: „Jede Revolution ist in ihrem Ursprung von Illusionen umgeben, Illusionen erleichtern ihre Geburtswehen, Illusionen verdecken und schützen sie auf ihrem Fortschritt und gewinnen ihr Theilnehmer, deren Unterstützung sie ohne diese Hülle ihres Kerns würde entbehren müssen. Die Revolution gebraucht endlich die weiter reichende Triebkraft der Illusionen, um das Uebermaß der angespannten Kräfte desto sicherer zur Erreichung des Ziels zu benutzen, welches niemals an der Grenze der Illusionen, sondern innerhalb des von ihnen gezogenen Kreises liegt.“ — Aber gleich darauf geräth er außer sich über die Illusionen der extremen Parteien und ebenso außer sich über die Nüchternheit der Gemäßigten, welche dieselbe Einsicht, die er als Kritiker gefunden, mitten im Sturm der geschichtlichen Bewegung anticipirt

haben. So streitet bei ihm fortwährend der philosophisch gebildete Denker mit dem forcirten Satyriker, und dieser Streit führt zu einer belletristischen Darstellung, die sich in novellistischen Erfindungen, in pikanten Gegensätzen, in der Combination von Bildern aus heterogenen Gebieten, zuweilen geradezu in studentischen Schnurren bewegt, die durch ihre sehr guten Einfälle, z. B. Publikum für Volk, Honoratioren für Gemäßigte u. s. w. amusirt, durch die große komische Kraft, mit welcher die Zerfahrenheit, Gedankenlosigkeit und Furcht vor dem Bestimmten, welche die Masse nicht nur im Jahre 1848, sondern immer charakterisirt, wo sie handelnd auftreten will, interessirt und spannt; die es aber nicht blos mit der Aufgabe der höhern Geschichtschreibung, Schuld und Recht gegen einander abzuwägen, zu unterscheiden, was den Verhältnissen und was den Menschen zuzuschreiben ist, im höchsten Grade leicht nimmt, sondern auch jenes erste Erforderniß aller Geschichtschreibung übersieht, daß man klar und deutlich referiren soll. Wer die Geschichte jener Zeit nicht aus eigener Anschauung kennt, wird aus dieser Darstellung nicht errathen, um was es sich eigentlich handelt.

Gehen wir aber von dieser Anforderung ab, da Niemand daran zweifeln wird, daß Bruno Bauer zum Geschichtschreiber kein Talent hat, und betrachten wir es lediglich als Werk der Kritik, so werden wir an diese die Anforderung stellen müssen, daß sie von einem klar ausgesprochenen Gesichtspunkt ausgehe. Der Geschichtschreiber hat das Recht, mannigfaltige Gesichtspunkte anzuwenden, weil sein höchster Beruf ein künstlerischer ist, weil er Totalität des Lebens darzustellen hat; aber der Kritiker muß uns die Grundsätze angeben, die ihn bei seinem Urtheil leiten; er darf nicht zugleich Philosoph und Bedienter sein. Dieser kritische Halt, die Integrität, Sicherheit und Consistenz des Urtheils, das Positive und Bleibende des Gedankens, fehlt bei Bruno Bauer. So wie der Historiker nichts ist ohne das Interesse an den Personen und Thatsachen, so ist der Kritiker nichts ohne eine lebendige Vorstellung von dem, was sein soll, von dem, was unter diesen Umständen sein soll. Dieser Idealismus besteht keineswegs darin, daß man sich ein allgemein gehaltenes Bild von dem vollkommenen Zustand der Menschheit entwirft und dieses der Wirklichkeit entgegenhält, sondern daß man in der Wirklichkeit die Keime einer zukünftigen Entwickelung und die Widersprüche, die zu einer fruchtbaren Auflösung treiben, herausfindet. Ohne ein lebendiges Interesse an

dem Fortgang der Entwickelung ist man nicht einmal im Stande, eine richtige Auswahl unter den Thatsachen und den bezeichnenden Charakterzügen zu treffen; man ist hilflos und von jedem augenblicklichen Einfall abhängig.

Wir haben uns mit dieser seltsamen Erscheinung, die aber für unsere Zeit charakteristisch ist, schon zu lange beschäftigt, als daß wir nicht auch noch das neueste Stadium ihrer Entwickelung in's Auge fassen sollten. Bauer's Schrift „Rußland und das Germanenthum", macht bei der Gravität seines Wesens einen unendlich komischen Eindruck; namentlich wenn man bedenkt, daß der geschichtsphilosophische Inhalt derselben die positive Ergänzung seiner frühern Negationen sein soll. Er hatte früher nachgewiesen, daß sämmtliche Bewegungen der letzten Jahre in Deutschland scheitern müßten, weil sie principlos waren, und daß sie principlos sein mußten, weil es keine fruchtbaren Principien für Deutschland mehr gebe, weil das deutsche Leben vollständig erschöpft und in Stagnation versunken sei. Er hatte viele faule Flecke der Gegenwart glücklich getroffen und sich eigentlich nur darin getäuscht, daß er den Gegenstand, mit dem er selber und der nächste Kreis seines Umgangs sich gerade beschäftigte, fälschlich mit dem deutschen Leben identificirte. Nach seiner Ansicht ging ganz Deutschland zuerst in Theologie, dann in philosophischen Radicalismus, dann in lichtfreundliche Gemüthlichkeit und endlich in politische Kannegießerei auf, während es doch nur ein bestimmter Theil des Publikums war, namentlich des Berliner Publikums, der sich gleich ihm ausschließlich mit diesen Gegenständen beschäftigte. Bruno Bauer sah im ganzen deutschen Volk die Herrschaft der Abstractionen, der Ideale, der Phrasen, und aus dieser Herrschaft leitete er die Unfähigkeit des Volks her, sich selber zu bestimmen; und doch ist gerade das Gegentheil der Fall, und nur die ausschließliche Beschäftigung mit der theologischen und belletristischen Tagesliteratur macht es erklärlich, wie man es übersehen kann, daß gerade im gegenwärtigen Augenblick in der großen Masse des Volks die materiellen Interessen weit über die Abstractionen und Ideale hinausgehen, und daß die Revolution nur darum scheiterte, weil sie diese Interessen nicht in Bewegung zu setzen verstand, ihnen vielmehr feindlich gegenüber trat.

Bauer hatte mit dem löblichen Vorsatz angefangen, den Wünschen und Hoffnungen seines Herzens keinen Einfluß auf die Ope-

rationen seines Verstandes zu gestatten; er hatte daraus allmälig die Idee abstrahirt, die Kritik sei der Triumph des Verstandes über das Gemüth, während doch dem Verstand erst durch das Gemüth ein Inhalt zugeführt wird. Mit einer voraussetzungslosen Kritik ist in der Regel eine arge Selbsttäuschung verknüpft. Der Kritiker geht eigentlich nur von der Absicht aus, nicht zu erschrecken, wenn die Resultate seines Verstandes mit den Voraussetzungen seines Gemüths in Widerspruch stehen; aber er läßt sich sehr bald verleiten, mit den Operationen seines Verstandes gerade das aufzusuchen, was ihm sein Gemüth als häßlich und abscheulich bezeichnet. — Man war bis dahin im Unklaren, wie sich Bauer eigentlich die weitere Entwickelung der Zukunft dachte; denn die Idee der allgemeinen Verwesung war doch viel zu dürftig und unbestimmt, als daß man eine reale Vorstellung damit hätte verbinden können. In der neuesten Schrift hat nun Bauer entdeckt, daß Deutschland nicht dazu bestimmt ist, fruchtlos in der Weltgeschichte unterzugehen, es habe den Beruf des Düngers. Der lebenskräftige russische Staat sei dazu berufen, der Träger der nächsten Culturentwickelung der Menschheit zu werden, und Deutschland mit seiner siechen, greisenhaften, aber immerhin sehr inhaltreichen Cultur solle die Ehre haben, in dieses Reich der Zukunft aufzugehen und durch seinen Verwesungsproceß die spröden Elemente desselben in Gährung zu bringen. Wie in allen seinen Erfindungen, ist auch Bauer in dieser Ansicht nicht sehr originell; es giebt eine ganze Reihe slavischer Philosophen, welche die Zukunft der Menschheit an das Slaventhum knüpfen, aus keinem andern Grunde, als weil das Slaventhum bis jetzt noch keine Mission erfüllt habe, und ein ultramontaner Prophet, von Lassaulx in München, ist im Ganzen derselben Ansicht; was aber das Materielle seiner Beweismittel betrifft, so hat er dasselbe aus einem nicht unbedeutenden Touristen, Herrn v. Haxthausen, entlehnt, der aber nur dasjenige sah, was er sehen wollte, und der unserm abstracten Kritiker in seiner Verlegenheit, was er aus Deutschland machen sollte, als etwas Positives sehr gelegen kam.

Das Wunderlichste ist, daß diese Aussicht in die Zukunft unsern Kritiker mit einem gewissen Behagen erfüllt, daß der Stolz über den neuen Triumph, den sein Verstand über sein Gefühl davon getragen hat, ihn vollständig vergessen läßt, daß wir oder unsere Kinder diese glorreiche Stellung in der Weltgeschichte mit einigen

unerquicklichen Nebenumständen, der Knute, Sibirien u. s. w. würden bezahlen müssen. Es liegt in diesem Stoicismus eine Depravirung des Gefühls, über die wir erschrecken würden, wenn das Ganze nicht einen so unaussprechlich komischen Eindruck machte.

Ob es irgend in einer fernen Zukunft möglich ist, daß Deutschland von Rußland erobert wird, das zu entscheiden, sind wir nicht Propheten genug. Vorläufig ist die Wahrscheinlichkeit nicht groß. Die Streitkräfte Rußlands, so sehr wir sie respectiren, reichen doch nicht aus, um einen Angriffskrieg zu unternehmen, wo nicht blos die deutschen Heere, sondern das gesammte Europa auf der andern Seite stehen würde. Wie dem aber auch sei, die Russen sind jedenfalls nicht zum Träger einer neuen Culturperiode bestimmt. Sie sind nicht eine rohe, urkräftige Nation, ohne geschichtliche Entwickelung, wie die Germanen zur Zeit des römischen Kaiserreichs, sondern eine stumpfe, unproductive Nation, in der eine bereits tausendjährige Geschichte noch nicht den geringsten Fortschritt hervorgerufen hat. Alle Culturmomente Rußlands sind nicht blos aus der Fremde entlehnt, sondern dem Volk noch immer fremd geblieben; was sich in den höhern Kreisen als Cultur geberdet, ist entweder blos äußerlicher Firniß, oder bereits eine so grenzenlose Fäulniß, daß wir in Deutschland, Gott sei Dank, noch keinen Begriff davon haben. Stumpfe Gemüthlichkeit auf der einen, ein wildes Raffinement der Phantasie und der Sinnlichkeit auf der andern Seite, das sind die beiden Culturmomente Rußlands, und nehmen wir noch dazu den Mangel an allen festen, sittlichen Bestimmungen, eine Religion, die der Entwickelung ganz unfähig ist, und doch die unteren Schichten des Volks auf das Unbedingteste beherrscht; eine schrankenlose, willkürliche Gewalt, die ihren unheimlichen Einfluß bis in die kleinsten Beziehungen des Privatlebens ausdehnt, und ein schamloses, zur Gewohnheit verhärtetes System des gegenseitigen Betruges; — aus diesen Elementen kann niemals das Reich der Zukunft hervorgehen. —

Eine auffallende Aehnlichkeit mit Bauer fanden wir in einem französischen Kritiker. Wie Bauer verlangt Proudhon in seinen: Idées générales de la revolution au 19. siècle (1851), von dem unbefangenen Urtheil vollständige Gesinnungslosigkeit, Abhärtung gegen das Gefühl, Gleichmuth gegen das Glück. Beseelt von der Ueberzeugung, daß eine alleinseligmachende Formel für die Freiheit und das Glück der Menschheit gefunden werden müsse, hat er sich

nach der Reihe den verschiedenen revolutionären Schulen zugewendet, mit der sichern Erwartung, in irgend einer derselben eine genügende Antwort auf seine Fragen zu finden. Er ist überall getäuscht worden, und hat mit der leidenschaftlichen Ironie eines verletzten Gemüths und der scharfen Analyse, die an das Secirmesser Balzac's und Carlyle's erinnert, die sämmtlichen dogmatischen Systeme, mit denen er in Berührung gekommen ist, in ihrer Nichtigkeit dargestellt. Er ist darin, obgleich er dem Anschein nach einsam seinen Zeitgenossen gegenübersteht, ein getreues Abbild von der Ideenjagd der Zeit. Mit unruhiger und leidenschaftlicher Hast wird nach einem Universalmittel gesucht, welches durch ein Wunder alle Leiden der Gesellschaft beseitigen soll, und kaum glaubt man ein solches gefunden zu haben, so tritt wieder der Zweifel ein, man wirft es fort, nachdem man es eben mit großer Selbstgefälligkeit präconisirt, und greift ebenso hastig nach etwas Neuem. Es ist bei Proudhon leicht zu sehen, daß die Idee der Vorsehung sein Innerstes auf das Lebhafteste beunruhigt, und daß seine Blasphemien nur Komödie sind. In seiner Ironie und seinen Sarkasmen sieht der schärfere Beobachter nur den Stolz, der seine Unwissenheit verbergen möchte. Unter diesem dichten Schleier des Spottes, unter dieser scharfen, aber verwirrten Dialektik, unter dieser anscheinend ausschließlichen Liebe für die materiellen Thatsachen, für die Gegenseitigkeit des Credits, unter dieser lustigen und sinnlichen Hülle entdeckt man zuletzt das leidende Gesicht des raffinirten Selbstquälers aus der Schule Byron's. Seine Stimmung ist um so gereizter, je vollständiger er mit seinem Glauben der Macht der Thatsachen verfallen ist. Er sieht in der Revolution nicht mehr ein Werk der Menschen, sondern ein Werk des Schicksals. „Heiliges Schicksal", ruft er aus, „habe Mitleid mit uns!" In diesem Ausruf verbirgt sich der Kern seiner Gedanken, die abergläubische Scheu vor der Macht der Thatsachen, gegen welche die moralische Kraft nichts ausrichtet. Er sieht in ihnen die Sphinx, die den Menschen verschlingt, wenn sie nicht die verlangte Antwort erhält. Wie materialistisch er sich auch die Lösung vorstellt, sie ist doch immer ein Wunder, das mit allen bisherigen sittlichen Voraussetzungen, und mit den bisherigen Begriffen der physischen Möglichkeit vollkommen bricht.

In Deutschland hat die souveraine Kritik nach der Niederwerfung der Revolution nach allen Seiten hin eine große Ausdehnung gewonnen. Bei der politischen Windstille, die es auch dem leiden-

schaftlichsten Politiker unmöglich macht, an die unmittelbare Ausführung seiner Idee zu denken, ist es natürlich, daß Propheten aufstehen, die sich mit der Zukunft beschäftigen, und die um so kühner und zuversichtlicher in ihren Zumuthungen an die Wirklichkeit sind, je weiter sie die Zeit hinausschieben, in welcher dieselben in's Leben treten sollen. Da in der letzten Zeit fast alle Entwürfe der schon bestehenden politischen Parteien gescheitert sind, so ist es ebenso natürlich, daß diese Propheten mit unverhohlener Geringschätzung auf die „verbrauchten" Staatsmänner herabblicken. Indem sie ihr eignes System mit den letzten Entwürfen dieser besiegten Parteien zusammenstellen, an denen sie nur die negative Seite sehen, weil sie nur diese aufsuchen, gelangen sie leicht zu der Ueberzeugung, daß ihre Ideen, die von diesen bestimmten Fehlern frei sind, nicht blos das allgemeine Heil der Menschheit zur nothwendigen Folge haben müßten, sondern daß sie auch etwas ganz Neues, noch nie Dagewesenes enthalten. In diesem Punkte ist die Selbsttäuschung schwer zu vermeiden, denn des Ursprungs seiner Gedanken wird man sich nicht leicht bewußt. Bei der praktischen Richtung, die überhaupt die Zeit genommen hat, wenden auch diese Politiker der Zukunft in der Regel ihre Aufmerksamkeit auf das Praktische und tadeln an den „verbrauchten" Politikern vorzugsweise, daß sie unpraktisch gewesen seien, daß statt der Wirklichkeit ihnen ein einseitiges, unbestimmtes Ideal vorgeschwebt habe. Aber in der Regel begegnet es diesen Praktikern, daß sie zwar eine einzelne Seite des wirklichen Lebens, die von ihren Vorgängern vernachlässigt ist, richtig herausfinden, daß sie aber dann mit eigensinniger Befangenheit an dieser einen Seite der Wirklichkeit festhalten, wie die Idealisten an ihrer Idee, und daß sie die andern Seiten des Lebens übersehen. In der Praxis gleicht sich eine solche Einseitigkeit wenigstens theilweise aus, denn jede wirkliche Thätigkeit stößt nach allen Seiten hin auf Hindernisse, die sich ihr unmittelbar fühlbar machen, und über die sie sich also nicht täuschen kann; bei dem Entwurfe eines Systems dagegen kann man ohne Mühe von allen Schwierigkeiten abstrahiren, und daher kommt es, daß gerade diejenigen Theoretiker am wenigsten von der Unausführbarkeit ihres Systems zu überzeugen sind, die ihre Theorie auf einen angeblich praktischen Gedanken gegründet haben; daraus ist es ferner zu erklären, daß Männer von hellem Kopf und edlem Gefühl sich zu Vertheidigern der sinnlosesten politischen Abstractionen hergeben, des Bonapartismus, der Volksou-

verainetät, oder gar des Feudalstaats. In der allgemeinen Verstimmung, die sich jetzt über Deutschland ausgebreitet hat, in der bittern Enttäuschung, die auf alle Illusionen gefolgt ist, fühlt sich jeder Einzelne nur zu geneigt, nach dem ersten besten Mittel zu greifen, das ihm ein unternehmender Charlatan darreicht, wenn es nur etwas Neues ist; und das hat wenigstens die üble Folge, daß die alten Principien und Traditionen sich verrücken, und daß wieder eine Desorganisation eintritt, die uns bei jedem neuen Ereigniß ebenso rathlos läßt, wie im Jahr 1848.

Wie gefährlich eine sophistische Bildung für ein weiches Gemüth ist, haben wir schon an dem Beispiel Florencourt's gezeigt. Jordan und Julius, die mit der Bauer'schen Schule enger zusammenhängen, können uns dieses noch weiter erläutern. Beide gehörten in der Zeit der radicalen Bewegung in Leipzig zu dem Kreise der abstracten Literaten, einer Classe der bürgerlichen Gesellschaft, die insofern bei uns neu war, als sie die Literatur rein geschäftsmäßig trieb, da doch in früherer Zeit wenigstens ein idealer Inhalt dazu gehörte. Eine solche Geschäftsthätigkeit verleitet zu Experimenten, für die sich die sophistische Zersetzung der sittlichen Begriffe als ein bequemer Hebel bietet. Wilhelm Jordan, ursprünglich Naturphilosoph und Poet, war durch die Bauer'sche Kritik lebhaft angeregt, und faßte dieselbe mit einer gewissen Wärme und Begeisterung auf. Ein atheistischer Toast zog ihm erst eine Criminaluntersuchung, dann die Ausweisung zu. Beim Ausbruch der Februarrevolution war er voll feuriger Begeisterung nach Paris geeilt, kam dann nach Berlin zurück und stellte den Antrag, mit Beseitigung aller scheinbar gesetzlichen Formen, zur Fortführung der Revolution einen preußischen Nationalconvent zu berufen: ein Antrag, der selbst die entschiedensten Demokraten frappirte. Er wurde noch als Demokrat in's Frankfurter Parlament geschickt, wo er im Anfang entschieden für die Linke stimmte, bis er plötzlich durch eine Meinungsverschiedenheit in der polnischen Frage zu einer persönlichen Gereiztheit gegen seine bisherigen Parteigenossen getrieben wurde, die sich sehr bald in fanatischen Haß verwandelte. Seine Rede am Grabe Lichnowsky's gehörte zu den ärgsten Anklagen gegen die demokratische Presse, und es war ein für seinen Ruf sehr mißlicher Umstand, daß er gerade damals von der in solchen Dingen ziemlich freigebigen Centralgewalt die Stelle eines Marineraths mit zweitausend Thalern Gehalt erhielt, und daß er an diesem Amt festhielt, auch als

das Regiment in die Hände der Großdeutschen überging, und als die Flotte verauctionirt wurde. Das Jahr 1848 war wohl geeignet, eine innere Umgestaltung in den Gesinnungen hervorzubringen, aber die gehässigen Formen, in denen sich hier diese Umgestaltung, die doch immer mit einer gewissen Scham verbunden sein mußte, äußerte, gehörten der sophistischen Bildung an. — Gustav Julius, zuerst Theolog, hatte sich dann auf die Politik geworfen und in der Leipziger Allgemeinen Zeitung die preußische Regierung durch sehr geschickte Enthüllungen von Thatsachen scandalisirt, bis diese Zeitung endlich verboten wurde. Er hatte sich seitdem theils mit Uebersetzungen, theils mit abstracter Kritik beschäftigt, wie seine Berliner Vorbilder. Er suchte mit der dialektischen Gewandtheit eines routirirten Hegelianers an den Erscheinungen diejenige Seite auf, welche dem gewöhnlichen Blick entging. So hatte er sich viel mit staatsökonomischen Studien abgegeben und war auf Resultate gekommen, die von dem herkömmlichen Ziel seiner Schule, dem absoluten Freihandel, abwichen. Julius blieb bei dem communistischen Princip stehen, die kleinen Capitalien zusammenzuschlagen und sie dem Staat zu umfangreicher und wirksamer Benutzung zuzuweisen. Freilich meint der Communismus damit einen andern Staat, die freie Gesellschaft, die sich im Geist der Liebe u. s. w. selber organisirt; aber warum sollte man eine Wahrheit, die von diesem galt, bis auf Weiteres nicht auch vom bestehenden Staat, dem Polizeistaaat gelten lassen? In diesem Sinn kämpfte er für die preußische Seehandlung gegen die Liberalen, und dies vermittelte ihm die Concession zur Gründung einer Zeitung in Berlin. Seine Angriffe gegen den Liberalismus beleidigten um so mehr, da fortwährend versichert wurde, man wolle unparteiisch sein. Einem prononcirten Parteiblatt verzeiht man das Hervorheben beschränkter Gesichtspunkte, aber mit dem Anschein der Unparteilichkeit die Sympathien der Menge zu verhöhnen, das verletzt die Gegner und befriedigt nicht einmal die Partei, der es zu Gute kommt. So zeigte es sich bei der Einverleibung Krakau's. Die „Zeitungshalle" nahm die verbündeten Mächte in Schutz nach dem Lieblingsgrundsatz der Bauer'schen Schule, die Macht der Geschichte stehe über dem Gesetz; das Recht sei ein flüssiger Begriff und werde von den Zeitumständen modificirt, und jeder Vertrag enthalte stillschweigend die Clausel, ihn bei passender Gelegenheit zu umgehen; eine Deduction, gegen welche die conservativen Journale entschieden Protest einlegen

mußten. So wie die Apostaten vom Protestantismus trotz ihrer Bekehrung dennoch auf protestantischem Boden bleiben, weil die aus der Reflexion hergeleitete Anerkennung des Alten Freiheit voraussetzt, während das Princip der Kirche Gehorsam ist, so bleibt der Radicale, wenn er durch die vermeintlichen Consequenzen seines Princips zum entgegengesetzten Extrem fortgetrieben ist, immer ein verkappter Jakobiner; seine Ideen gehen nicht in die Gesinnung über, er behält die sophistische Freiheit, mit den Gesichtspunkten zu wechseln. Als die Lärmglocke der Revolution erscholl, pflanzte Julius plötzlich wieder die Fahne des Communismus auf; er predigte von der Souverainetät des Volks, erklärte die Polen für die erste Nation der Erde, und Träume von Marat und Robespierre umgaukelten seine Nächte; aber er konnte seine Vergangenheit nicht in Vergessenheit bringen. Der ächte Sansculotte läßt sich durch Tricots nicht täuschen; er fühlt sehr gut heraus, ob man von Natur oder durch Reflexion seines Gleichen ist. Julius war viel zu unruhig und zu reflectirt, um lange mit der Masse gehen zu können. Seine Zeitung siechte hin, bis der Belagerungszustand ihr ein Ende machte. Ihn selber raffte in London ein frühzeitiger Tod hinweg.

Einen ganz ähnlichen Eindruck, wie diese beiden ältern Sophisten, machen die jüngern Kritiker aus der Schule Bruno Bauer's. Es bleibt ein eignes Phänomen, daß dieser rein negative Kritiker eine förmliche Schule gegründet hat, die mit seinen Phrasen operirt und auf seine Worte schwört. Die meisten derselben *stehen* unter dem Niveau der Mittelmäßigkeit, und wissen nichts, als ihr Vorbild zu wiederholen. Der Verfasser der „Parlamentarischen Größen", W a l t e r R o g g e, macht eine vortheilhafte Ausnahme. Im Gegensatz zu Bauer, der mit der abstracten Doctrin anfing und erst dann von der einsamen Warte seines Dogmatismus nachlässig auf das Gewühl der Menschen herunterblickte, ging Rogge von der Anschauung des Einzelnen aus: er war zuerst unbefangener Tourist, der die Lächerlichkeiten und Widersprüche des parlamentarischen Wesens mit großem Behagen aufzufassen suchte, und sich dann aus dem Gefühl eines innern Mangels dem Dogmatismus der Schule unterwarf. Die Meisten dieser Schule hatten sich mit den Freihändlern associirt, und suchten die Freiheit des Menschen in dem Aufhören aller allgemein verbindlichen Bande, namentlich in dem Aufhören des Staats und des Rechts. Das scheint nun ein recht tüchtiger und ein recht extremer Standpunkt

zu sein; er ist aber so lange eine leere Negation, als man sich nicht ein genaues Bild von der neuen Ordnung der Dinge, die sich von unten auf entwickeln soll, gemacht, und zu gleicher Zeit den Weg, der dahin führen soll, angegeben hat. Bis jetzt sind diejenigen Unternehmungen, auf welche die absoluten Freihändler alle menschliche Thätigkeit reduciren wollen, die Associationen für Eisenbahnen, Handelsunternehmungen u. dgl., die Selbstverwaltung der kleinen Gemeinden u. s. w., nur dadurch möglich geworden, daß sie auf dem allgemeinen Fundament des Rechtsstaats basirten, daß der Contrahent gegen einen willkürlichen Rechtsbruch der Andern durch die Garantie, welche der Staat seinem Vertrag gab, geschützt wurde. Wie ohne diese Garantie irgend ein Vertrag oder irgend ein Credit zu Stande kommen soll, das zu beantworten hat die Schule noch nicht der Mühe werth gefunden; sie ist also für das wirkliche Urtheil wenigstens vorläufig unfruchtbar. Dagegen giebt sie eine eine Masse liebenswürdiger Kategorien an die Hand, die man mit den alten Bruno Bauer'schen verbinden, und zur Heiterkeit und Erbauung der Gläubigen verwerthen kann. So operirt W. Rogge namentlich mit den Kategorien „Staatsmann" und „Rechtsnarr", die etwas Aehnliches ausdrücken sollen, als bei Bauer „Lichtfreund" und „Bürger".

Diese Kategorien spuken in den Portraits, die Rogge von den Persönlichkeiten der beiden Hauptparteien im preußischen Staate giebt, auf eine höchst unbequeme Weise herum. Jede seiner Personen repräsentirt ihm einen Moment seiner selbstgebildeten Stufenleiter vom unpolitischen Spießbürger; er beschränkt sich darauf, die einzelne Eigenschaft, die er bei seinem Gegenstand zuweilen ganz glücklich herausfindet, nach allen Seiten hin auszubeuten, und legt sich gar nicht die Frage vor, ob derselbe nicht noch andere Eigenschaften habe, und ob es für eine Partei nicht vortheilhaft sei, wenn jedes ihrer Mitglieder eine bestimmte Eigenschaft, die Vortheil bringt, ausgebildet hat.

Rogge hat einen großen Vorzug vor Bruno Bauer; er versteht wirklich zu sehen, sogar recht scharf zu sehen, und die Fülle seiner Anschauung drängt sich oft genug über seine nihilistischen Dogmen hinaus. Aber so lange ihm der Witz eines guten Einfalls über die Wahrheit, und das Pikante einer Combination über Sinn und Zusammenhang geht, kann er wohl für den Augenblick reizen, aber kein dauerndes Interesse erregen.

Er schwebt dabei noch in einer größern Gefahr. Die Schule der Sophistik, deren Wesen darin besteht, durch Mikroskopie und durch Vielseitigkeit der Gesichtspunkte die Einheit und Totalität des Blicks zu verwirren, erstreckt sich namentlich auf den Charakter. Weiche, bestimmbare Naturen haben alle Ursache, auf ihrer Hut zu sein. Schon in den „parlamentarischen Größen" finden sich einige sehr bedenkliche Stellen.

Sollte nun die Schule an dem Erfolg ihrer reinen Principien für das nächste Menschenalter verzweifeln, so könnten die Einzelnen, da sie doch unmöglich in unfruchtbarer Resignation sich abzehren mögen, leicht dahin gebracht werden, sich mit einer entgegengesetzten Richtung zu verbinden, die in irgend einem Punkte, z. B. im Freihandel, mit ihrer Theorie Hand in Hand geht. Sie werden dann glauben, mit ihren neuen Verbündeten spielen und sie täuschen zu können, bis sie zu der bittern Erfahrung kommen, daß man dem Teufel mit einem Finger auch die ganze Hand reicht.

Nur einmal schien es, als ob der kritische Gährungsproceß der Schule sich zu einer bestimmten politischen Partei ablagern wollte: das war in der kurzen Blüthezeit der „Abendpost", eines Journals, dessen Mitarbeiter mehr oder minder direct durch die Charlottenburger Theorien angeregt waren. Dieser Zeitung, von der sie doch unmittelbar wenigstens den geringsten Nachtheil zu befürchten hatte, widmete die preußische Polizei eine ganz besondere Aufmerksamkeit. Eben ihres Princips wegen war die Abendpost im höchsten Grade unpopulär; mit ihren Glaubenssätzen, die nichts weniger als die coulanten Vorstellungen unserer revolutionairen Epoche repräsentirten, stieß sie in jedem Augenblick die Masse vor den Kopf, und die Art und Weise, wie sie dieselben rechtfertigte, setzte, um richtig verstanden zu werden, vor Allem eine gewisse Geläufigkeit im abstracten Denken voraus, die man am wenigsten bei derjenigen Volksclasse erwarten kann, welche man gewöhnlich mit dem Namen Demokratie bezeichnet.

Die Abendpost wandte ihre souveraine Kritik ebenso gegen die scheinbar Verbündeten, die Demokraten und Socialisten, als gegen ihre officiellen Gegner. Gegen die Domokratie: denn sie fand in der Herrschaft der Majorität über die Minorität eine ebenso große Tyrannei, als in der Herrschaft des absoluten Königs über seine Unterthanen; gegen den Socialismus: denn sie fand in einem Collectivbegriff, wie er in dem Worte Staat liegt, die wenigste Fähig-

keit, auf eine zweckmäßige Weise das Interesse der Einzelnen wahrzunehmen. Die Demokratie wie der Socialismus wollen Alles für das Volk gethan haben, aber Alles durch den Staat; die Partei der unbeschränkten Freiheit dagegen findet, daß gerade der Staat, er möge monarchisch oder demokratisch sein, durch seine beständige Einmischung Alles verdirbt, und daß man für das Wohl der Menschen am besten sorgt, wenn man ihm eine Function nach der andern entzieht, and ihn auf diese Weise endlich — aufhebt. In diesem Sinn ist die Genesis des Satzes: Anarchie ist die beste Regierungsform, zu verstehen.

Die eigentlichen Theoretiker des Freihandels haben sich auf diese abstracten Consequenzen nicht eingelassen; ein Zusammenhang ist aber in der That vorhanden. Der Freihandel, allgemein eingeführt, würde die Scheidung der Volksinteressen und damit die individuelle Energie der Staaten mehr und mehr aufheben. In diesem Sinn ist die Agitation Richard Cobden's, wie es ja auch in den freilich etwas theatralisch gehaltenen Friedenscongressen den äußern Anschein gewinnt, eine kosmopolitische. Um so mehr mußte die Freihandelspartei in Deutschland diese Richtung nehmen, als die ihr entgegengesetzte, die Partei der Schutzzölle, seit List ihre Theorie vorzüglich auf die Auffassung der deutschen Nation als einer Individualität basirte. Die Freihandelspartei wurde antinational, um List zu widerlegen.

Auch in der Abendpost, obgleich sie sich nothgedrungen mit concreten Anschauungen beschäftigt, ist die alte Paradoxenjagd nicht ganz aufgegeben. Das Gespenst des Staats erscheint mit der Gewalt einer fixen Idee, wo man es am wenigsten erwartet; der Staat wird nicht nur an sich, sondern auch in seinen Compositionen verfolgt. Als die Abendpost über Sir Robert Peel's Tod berichtet, dessen Verdienste sie im Uebrigen gebührend anerkennt, kann sie sich doch des Ausrufs nicht enthalten: Gott sei Dank, wieder ein Staatsmann weniger!

Abgesehen von diesen Aeußerlichkeiten, krankt ihr Princip an einer Reihe falscher Voraussetzungen, die eigentlich so evident sind, daß nur die Träumerei deutscher Speculation von ihnen befangen werden kann. Die eine ist, daß eine Gesellschaft sich selbst bilden könne, ohne sittliche Voraussetzung, ohne Tradition, ohne Autorität. Diese sittlichen Voraussetzungen folgen sogar dem Ansiedler in die Urwälder Amerika's, wo die Hindernisse, die eine bereits vorhan-

dene Cultur, bestehende gesellschaftliche Verhältnisse der Bildung einer voraussetzungslosen Gesellschaft in den Weg setzen, noch nicht vorhanden sind. Ja diese sittlichreligiösen Voraussetzungen sind es, die ihn aus Europa getrieben haben, und die jenseit des Meeres sein Thun und Treiben bestimmen. Nicht die Fluthen des Oceans spülen die historische Tradition vom Menschen ab. — Wenn in der Gegenwart die Mehrzahl der Menschen den Mord, das Verbrechen überhaupt, verabscheut, so ist auch das nicht Natur, sondern Erwerb der Geschichte. Ja die Fähigkeit, sich auch nur zu vorübergehenden Zwecken zu verbinden, setzt bereits die sittlichen Grundlagen voraus, denen jene Verwandlung des Staats im Vereine zu entfliehen sucht. Was wir sind, sind wir nur als Kinder der Zeit, als Producte der Geschichte, als Glieder eines realen staatlichen Organismus. — Die zweite Unklarheit liegt in dem unbestimmten Bild, das man sich von einem „Verein" macht, der weder Staat, noch überhaupt Organisation sein soll. Auch der Freihandel setzt Rechte, Sicherheiten voraus, die auf einer solideren Basis ruhen müssen, als auf der allgemeinen Billigkeit. Jeder Verein, der innerhalb der Culturwelt entsteht, muß, um sich innerhalb derselben geltend zu machen, gewisse Rechtsverbindlichkeiten eingehen; der Einzelne, „Freie", muß es in noch höherm Grade; und in der Wildniß wird die Gesellschaft sich selbst bedingen müssen.

Diese handgreiflichen Widersprüche sind unschädlich, weil sie unpraktisch sind. In der realen Welt wird die Einführung der Anarchie schwer fallen; und tritt sie als Uebergangsstufe ein, so wird sie ihr Gegengift in der allgemeinen, dem Menschen einwohnenden Natur finden, die nach Herstellung geordneter Zustände strebt. Größere Aufmerksamkeit ist auf den dritten Punkt zu richten, der gefährlicher ist, weil er sich nicht in Unmöglichkeiten bewegt. Das Wesen des Staats, von dem wir hier reden, ist die Concentration größerer Kreise in einen lebendigen Organismus, der einen gemeinsamen Mittelpunkt hat, von welchem aus alle Kräfte geleitet und getrieben werden. Daß ein solches System der Concentration seine Grenzen hat, über die hinaus es schädlich auf das Gedeihen des Volks einwirkt, hat die Geschichte Frankreichs gelehrt. Aber man ist jetzt nur zu geneigt, in das entgegengesetzte Extrem zu verfallen. Der Trieb des Menschen nach Freiheit, in seiner letzten Consequenz das grillenhafte Anachoretenthum, wird einseitig als der letzte und höchste Zweck des menschlichen Lebens aufgefaßt. Aber die Leiden-

schaften der Herrschsucht, des Ehrgeizes, der Liebe u. s. w. sind nicht allein weit stärker, sondern auch viel productiver in der Förderung der Cultur. Sie werden allein hinreichen, jene Concentrationen, wo der Starke und Kluge herrscht, und die Masse gehorcht, d. h. Staaten hervorzubringen; und der Trieb der Freiheit wird diese Staaten in eine gesetzliche Form bringen. Die höchsten Zwecke der Cultur, und die edelsten Kräfte des Geistes können nur gefördert werden, wo der Blick in's Große reicht, der starke Arm aus dem Vollen arbeiten kann. Für uns in Deutschland ist eine Rettung von der Schmach des kläglichsten, verächtlichsten Spießbürgerthums nur durch eine starke, eiserne staatliche Concentration möglich, und wenn sie zunächst durch den Weg des unbeschränktesten Despotismus führen sollte.

Wenn es auch nur wenigen Auserwählten geben ist, die Theorie des Nihilismus zu einem vollständigen System auszuarbeiten, und es nach allen Seiten hin durch die Waffen einer souverainen Dialektik zu vertheidigen, so entspricht doch die Gesinnung, die ihr zu Grunde liegt, einer herrschenden Neigung der Zeit. Wir haben 1848 so große Worte gemacht, und waren so fest davon überzeugt, daß diese Worte vollkommen hinreichten, die Welt aus ihren Fugen zu reißen, daß der allen Erwartungen widersprechende Erfolg eine allgemeine Abspannung hervorgerufen hat. Es werden zwar, namentlich von Seiten der Demokratie, von Zeit zu Zeit sehr weise und wohlerwogene Gründe hervorgesucht, warum es zweckmäßig sei, die Politik bei Seite liegen zu lassen, und der Reaction durch eine entschlossene Unthätigkeit zu imponiren, aber der Hauptgrund liegt doch darin, daß uns die Politik Langeweile macht. Die einzige Form, in der wir sie noch ertragen, ist der Humor. Neununddreißig Millionen Deutsche warten sehnsüchtig jeden Sonnabend auf den Kladderadatsch, um sich über Schulze und Müller, über Zwickauer und Strudelwitz zu amusiren. Dieser Humor hat auch seine vollkommene Berechtigung, wenn man nur nicht in die sonderbare Einbildung verfiele, damit einer socialen Pflicht genügt zu haben. Die Sonntagsstimmung des Kladderadatasch gilt als die Arbeit, die übrige Zeit als das Vergnügen. Man opfert die Stunde, in der man sich über die verzerrten Gestalten der irdischen Politik amusirt, auf dem Altar des Vaterlandes, und nachdem man so seinem Patriotismus Genüge geleistet und alle Tyrannen siegreich überwunden hat, geht man seinem Vergnügen nach, d. h. man begiebt sich in

die Bureaux des Ministeriums, wo man mit stiller Verachtung die Verordnungen der nämlichen „Tyrannen" ausführt, die man kurz vorher vernichtet hat.

Wäre diese Blasirtheit und Niedergeschlagenheit, diese Stagnation alles geistigen Lebens weiter nichts als jene Abspannung, die auf unnatürliche Illusionen nothwendig folgen muß, so wäre der Uebelstand noch nicht so groß; aber sie verbindet sich mit einer nur zu realen, ernsthaften und weitgreifenden Neigung unserer Zeit, mit der Neigung zum Materialismus. Vorläufig fabelt man zwar noch immer von einem ungeheuern Ereigniß, von einer Revolution, welche eine neuere bessere Welt schaffen soll, und vor deren Eintritt es vollkommen gleichgültig ist, ob man die Scheinexistenzen der Wirklichkeit seiner Aufmerksamkeit würdigt oder nicht, oder wenn man weniger sanguinisch ist, hüllt man sich in das Gewand des Schmerzes und zerrauft sich in den Mußestunden das Haar über den Untergang aller Tugend und Gerechtigkeit. Aber das ist doch nur äußerlich; in der That ist man ziemlich zufrieden, durch politische Sorgen in seinen Geschäften nicht gestört zu werden.

Denn die Abneigung gegen die Ideen Staat, Vaterland u. s. w., die bei den Philosophen der uneingeschränkten Vernunft einen ziemlich komischen Eindruck macht, hat im praktischen Leben eine sehr ernsthafte Grundlage. — Man findet, daß die Geschäfte besser gehen, wenn sich das Volk um politische Dinge nicht kümmert, und daß man um das Vaterland nicht zu sorgen habe, wenn man sich anderwärts ein bequemes Dasein bereiten könne. Dergleichen ist im Einzelnen zwar zu allen Zeiten vorgekommen, aber nicht in diesem Umfang. Die ungeheure Ausdehnung des Verkehrs, die Herstellung eines grenzenlosen Creditsystems, welches die großen Capitalisten zum Mittelpunkt aller politischen Bewegung macht, endlich der Glaube an ein Eldorado in den Urwäldern Amerika's, haben die Liebe zum Vaterlande mehr und mehr untergraben; man bemüht sich in Deutschland allmälig, einen Vorzug darin zu finden, daß man kein Vaterland hat. Wie die Freihändler das individuelle Leben der einzelnen Staaten als ein unberechtigtes darstellen, nähert sich von dem entgegengesetzten Standpunkt schleichend die alleinseligmachende Kirche, um die Welt zu überführen, daß alles Leben dieser Welt nur ein scheinbares sei, daß man nur im Kloster das Heil der Seele suchen dürfe. Die Einen möchten die Welt in Werkhäuser und

Maschinen verwandeln, die Andern einem großen Dom darüber bauen, von welchem Luft und Licht ausgeschlossen wären.

Der Patriotismus ist aber unter allen Idealen dasjenige, welches am fruchtbarsten auf die Entwickelung der Geschichte eingewirkt hat. Der Materialismus isolirt die Menschen und streut sie wie zusammenhangslose Atome in den unendlichen Raum der Zeit; erst das Gefühl des Vaterlandes macht die Geschichte zu einer Continuität. Wo in der Geschichte etwas Großes geschehen ist, haben die Völker nicht blos um ihrer augenblicklichen Interessen willen gekämpft, sondern für ihre Kinder und Kindeskinder, denen sie eine freie Stätte als Erbtheil hinterlassen wollten. Dieser Glaube an die Fortdauer des Geschlechts hat kräftiger gewirkt, als der Glaube an die individuelle Fortdauer; nur aus ihm ist jene Sittlichkeit hervorgegangen, die an alten Traditionen nicht blos aus kleinlichen Zweckmäßigkeitsrücksichten, sondern aus lebendiger Pietät festhält. Es ist daher von unsern Fürsten und deren Rathgebern der grenzenloseste Leichtsinn, dieses Gefühl zu untergraben oder wohl gar zu verhöhnen, wie es z. B. der Rundschauer der Kreuzzeitung mit unausgesetztem Eifer thut. Mit der Aufhebung des Nationalgefühls zerreißt das letzte Band, das uns an die Vergangenheit fesselt.

Wir verkennen nicht das großartige Leben, das sich in der Neuen Welt entwickelt, wir bestreiten nicht die Möglichkeit, daß von da aus einmal eine Regeneration des alten Europa stattfinden könne, denn Amerika wächst von Jahr zu Jahr mit einer fieberhaften Schnelligkeit an Arbeitskraft und Capital; aber wir finden in diesem Auswanderungsdrang, der mit jener politischen Blasirtheit auf das Innigste zusammenhängt, etwas ebenso Krankhaftes und Unnatürliches, als in dem demokratischen Fieber der vergangenen Jahre. Die Auswanderer begeben sich keineswegs auf einen freien Boden, in dem sie ihre alten Sitten fortführen könnten, entledigt von dem Zwange, der sie in ihrer Heimath drückte, sie treten wenigstens vorläufig in die Dienstbarkeit einer fertigen, ihnen fremden Nationalität, sie müssen ihre Vergangenheit opfern und werden auf das ganz materielle Dasein eingeschränkt. So schnell in Amerika der Puls des Lebens schlägt, der unserer Demokratie als Ideal vorschwebt, so fehlt diesem Leben doch zweierlei: die höhere Inspiration, die noch in dem alten Europa, wenn auch zum Theil durch Verzerrungen, sich von Zeit zu Zeit geltend macht, und die Stetigkeit des Gemüths, ohne die das Leben keine Freude hat. Vielleicht ist es der

Welt bestimmt — denn wer wollte sich als Prophet geberden! — allmälig sich in diesen demokratischen Strudel zu versenken, vollständig materialistisch zu werden, bis aus dieser Neutralisation aller geistigen Interessen sich allmälig ein neues geistiges Leben, neue Individualitäten, neue Ideale entwickeln; aber der nächste Weg zum Guten ist es nicht, und so lange in den alten Volksindividualitäten noch eine Spur von geistigem Leben vorhanden ist, sollte man sie zu pflegen und zu erhalten suchen. Einfacher ist es freilich, sich dem unbequemen Kampf durch die Flucht zu entziehen, aber der einfachste Weg ist nicht der sicherste.

Eilftes Kapitel.

Schluß.

Neigungen zum Materialismus und zur Naturwissenschaft.

Wir können uns nicht verhehlen, daß der Gesammteindruck dieses Gemäldes für uns selber kein sehr erfreulicher ist. Wir haben die großen Leistungen in der Poesie und Philosophie aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts in ihrem fortschreitenden Zersetzungsproceß verfolgt, bis wir an ein rohes willkürliches Combiniren kamen, in welchem sogar die Spuren von der alten schönen Physiognomie unserer Kunst verwischt wurden. Wir begegnen zwar von Zeit zu Zeit sehr ernst gemeinten, fast ängstlichen Anstrengungen, den Faden aus diesem Labyrinth wiederzufinden, und es zeigt sich auch ein gewisser Instinct für den Ort, wo wir ihn zu suchen haben; allein es scheint die Kraft zu fehlen, ihn zu ergreifen. Wir können es daher vollkommen verstehen, wenn in der trüben Stimmung unserer Tage nicht die Schlechtesten in unserer ganzen Cultur einen Verwesungsproceß wahrzunehmen glauben.

Wir theilen diese Ansicht nicht; wir sind vielmehr der Ueberzeugung, daß unsere gegenwärtigen Zustände im Ganzen betrachtet höher stehen, als die von 1790, höher, als die von 1817. In Beziehung auf unser Wissen und auf unsere materiellen Leistungen wird wohl kein Zweifel obwalten; wir behaupten es aber auch für unsere sittliche und ästhetische Gesammtbildung. In jenen Zeiten standen allerdings die künstlerischen Leistungen viel höher, aber sie waren

für die Auserwählten berechnet, die Masse war nicht davon ergriffen; gegenwärtig dagegen begegnen wir zwar auf der Oberfläche des Lebens höchst unerfreulichen Erscheinungen, wenn wir aber den Durchschnitt unsers allgemeinen Lebens ziehen wollen, und die individuelle harmonische Ausbildung des Einzelnen sowie das Gemeingefühl des Volks mit den Erinnerungen vergleichen, die wir aus jener classischen Periode überkommen haben, so werden wir wohl zu dem Resultat kommen, daß wir besser sind, als unsere Väter und Vorväter. Damals herrschte noch eine allgemeine Unfähigkeit, sich selber einen Weg zu suchen; das Leben war ganz in kleinliche Schranken eingeengt, die bürgerliche Sitte bewegte sich in den elendesten Formen, die vornehme Welt äffte den Franzosen nach. Solcher Zeit waren Goethe und Schiller erlösende Götter. Wir sind ihnen jetzt im Durchschnitt näher gekommen, während unsere poetischen und philosophischen Führer in der Bildung zurückgegangen sind. Die Ideen, die damals ein Vorrecht Einzelner waren, sind jetzt Gesammtgut der Nation. Noch wissen wir zwar nicht recht, was wir damit machen sollen, wir haben uns vielmehr bei allen Versuchen die kläglichsten Blößen gegeben; aber selbst die Möglichkeit solcher Versuche ist ein Fortschritt. Die Nation hat sich in keinem günstigen Lichte dargestellt, aber sie ist doch öffentlich aufgetreten, und es ist jetzt eine nicht mehr wegzuleugnende Thatsache, daß es ein deutsches Volk giebt. Bei Klopstock beschränkte es sich auf eine schwärmerische Vision, und Goethe glaubte gar nicht daran. Daß wir uns unsers Daseins bewußt geworden sind, das ist eine Errungenschaft der Freiheitskriege und der Bewegung von 1848, die wir durch eine schlechte Literatur und durch das wilde Treiben einer blinden Reaction kaum zu theuer erkauft haben. Was die letztere betrifft, so flößt sie uns keinen so übertriebenen Schrecken ein. Es ist nicht wahr, daß unsere politischen Zustände schlechter sind, als selbst die von 1847; wir empfinden es nur lebhafter, weil wir reicher an Idealen sind, und diese lebhafte und immer stärker werdende Scham ist für uns das beste Zeichen, daß ein Keim des Fortschrittes in uns liegt, mehr wie bei den Franzosen, die diese Scham nicht haben. Auch daß die Doctrinen der Reaction sich ein so bedeutendes Terrain erobert haben, ist kein schlechtes Zeichen. An sich sind sie seit Schlegel keinen Schritt vorwärts gekommen; die gewandten Sophisten, die für sie Propaganda machen, Stahl, Leo, Gerlach u. s. w., zehren noch von den alten Doctrinen, und

daß ein bedeutender und mächtiger Theil davon ergriffen ist, können wir nur als einen Fortschritt betrachten, denn für unsere Ritter war es ein Moment der Bildung, durch das sie in das allgemeine politische Leben eingeführt wurden. Der leidenschaftliche Zorn der Ritterschaft gegen die neuen Ideen ist für das Gedeihen des Staats nützlicher, als ihre alte Lethargie; denn seitdem sie an dem Kampf theilnimmt, ist sie der geistigen Rückwirkung desselben ausgesetzt. Bereits hat ein großer Theil ihrer ehemaligen Führer sich der neuen Bildung zugewendet, und von den Vorfechtern der blinden Reaction kann man, seitdem Leo einen Krieg herbeigewünscht hat, blos um die Erde von dem scrophulösen Gesindel zu reinigen, dasselbe sagen, was ehemals Huber von den Radicalen: Die Todten reiten schnell.

In unserer Kunst breitet sich mehr und mehr die richtige Ansicht aus, daß man den subjectiven Idealismus der frühern Zeit aufgeben und sich dem wirklichen, dem nationalen Leben zuwenden müsse. Nur darf dieser Gegensatz nicht so äußerlich gefaßt werden, wie ihn unsere jungen Enthusiasten in wohlfeiler Abstraction begreifen; nicht die Ersetzung der Liebesempfindungen durch Freiheitsempfindungen in der Lyrik, der Anekdoten aus dem Privatleben durch Anekdoten aus Revolutionszeiten im Drama, die Salonmenschen durch Bauern im Roman macht die Wiedergeburt der Poesie, diese muß sich vielmehr von innen heraus gestalten.

Die Poesie ist in der Tendenz stecken geblieben, weil sie ihre Grenze überschritten hat. Sie glaubte ihr Gebiet zu erweitern, wenn sie die Analyse, die nur der Wissenschaft angehört, auf das Gefühl übertrug. Es hat sich aber gezeigt, daß diese Vermischung eine unheilvolle war: das Gefühl ist für den Zersetzungsproceß nicht geschickt, wenn es von individuellen Interessen sich abwendet, und nach allgemeinen Ideen hascht, so verliert es sich in die Phrase. Die Wissenschaft, soweit sie sich ihrerseits frei davon gehalten, ist mit Riesenschritten weiter gedrungen; die Poesie ist aus einer Krankheit in die andere gefallen. Die Reaction, die Rückkehr zum Schönen und Individuellen kann nicht ausbleiben; und unsere Zeit scheint um so mehr dazu berufen, da sie auch in Bezug auf das eigentliche Leben sehr energisch mit allen Illusionen zu brechen sucht.

Darum konnte die erste Phase unserer Revolution auf den Ernst der Kunst keineswegs günstig einwirken, denn sie war nichts Anderes als ein in's Große getriebener politischer Dilettantismus,

eine Herrschaft der Phrase, wie sie in dem Maß noch selten in der Geschichte aufgetreten ist. Seit der Zeit hat sich die bittere Nothwendigkeit in das Reich der politischen Träume eingeführt, und nun es Ernst wird, ziehen sich die Dilettanten allmälig von einem Felde zurück, dessen sie nicht mehr mächtig sind.

Die Revolution hat das Recht, das Staatswesen und selbst das Privatleben aus den verschlossenen Aktenstuben wieder auf den Markt geführt; Gesetz, Verfassung, Moralität erschöpft sich nicht mehr in allgemeinen Formeln, die man nach dem sogenannten gesunden Menschenverstand in seinen Mußestunden ex aequo et bono sich zurechtlegt, sondern es explicirt sich in bestimmten, concreten Vorstellungen, es wächst in das unmittelbar gegenwärtige Leben hinein, und man fühlt lebendig, was man sonst mit unreifem Raisonnement sich ausgeklügelt hatte. Diese Ausbreitung und Vertiefung der sittlichen Ideen in das Detail des wirklichen Lebens ist die nothwendige, die einzige Grundlage einer ächten und großen Poesie.

Denn sie giebt ihr nicht allein den Inhalt, sie verleiht ihr auch den Charakter. Wenn sonst ein besserer Dichter über die molluskenartigen Figuren der jungdeutschen Poesie sich erheben wollte, so ersetzte er die fehlende Energie durch Härte und Eigensinn, und schuf Petrefacten an Stelle lebendiger Wesen. Die furchtbare Erschütterung des Jahres 1848 — furchtbar, weil sie mit unerbittlichem Ernst die schönsten Illusionen zerschlagen hat — wird heilsam auf die Nerven unserer Dichter wirken. Die Phrase hat sich selber widerlegt; sie kann das zaghafte Gewissen nicht mehr beruhigen. Auch nicht jene Form der Festigkeit, die heute sagt, was sie gestern sagte, weil sie es gestern gesagt hat. Man fordert von seinen Helden eine lebendige Gesinnung, die in dem Wechsel der Verhältnisse sich nicht verliert; sie dürfen sich nicht mehr an die sogenannte Idee anlehnen, weil diese sich wankend gezeigt hat, ihr eigenes Herz soll der Stamm sein, um welchen die Ideen sich ranken. Solche Heldenbilder wird man nunmehr auch von der Dichtung verlangen. Die Parteien zerschlagen den unfruchtbaren Eigensinn des Einzelnen, sie gewöhnen ihn an die Idee des Opfers, sie halten ihn in der Zweckthätigkeit fest, sie erfüllen ihn mit jenem höhern Begriff der Ehre, der nicht den Einzelnen gegen den Einzelnen, sondern den Einzelnen als Glied eines großen Ganzen geltend macht. Sie bringen endlich in ihrem Kampf, in dem sie einander nicht schonen, jene allgemeine, über alle Sophistik und Caprice erhabene Gesin-

nung hervor, welche die Substanz des Staats ist, und zugleich die einzige solide sittliche Basis, ohne welche ein wahrhaft tragischer Conflict, ohne welche aber auch ein objectiver Humor nicht gedacht werden kann, weil die von ihrer Grundlage abgelöste Leidenschaft zur rohen, subjectiven Willkür, zum ohnmächtigen Gelüste, ja geradezu zum Wahnsinn ausartet, denn vollständiges Isoliren des Denkens und Wollens ist Wahnsinn, und weil der von dem Ernst der Wirklichkeit vollkommen losgetrennte Scherz sich zu einer leeren Fratze verzerrt.

Das sind deutsche Tröstungen, mit denen man freilich noch sehr in die Zukunft hinausblickt. Wir finden die Symptome der Zukunft auch keineswegs in einzelnen großen Leistungen, sondern in der Massenliteratur, in der sich ein immer größerer Ernst und eine größere Bemühung um ein concretes Verständniß des Lebens ausspricht. Ueberall sehen wir, daß jene Form des Idealismus, die das Ideal dem Leben entgegensetzte, mehr und mehr abkommt, und daß jenes prophetische Wort Hegel's, man müsse die Vernunft im Wirklichen suchen, aus seiner abstracten Fassung in's Verständliche übergeht. Wir haben weniger Philosophen als früher, aber einen weitern philosophischen Blick.

Früher hatte man die eigentliche Politik von der Bewegung der materiellen Interessen fast ganz getrennt. Man wählte seinen Gesichtspunkt nach ideellen Motiven und ließ das Leben der Wirklichkeit auf sich beruhen. Von der Unfruchtbarkeit dieses Verfahrens hat man sich jetzt nach allen Seiten hin überzeugt, und wir werden nur noch sehr selten ein historisches Werk oder eine politische Flugschrift aufschlagen können, in welchem nicht dem materiellen Inhalt des Lebens Rechnung getragen wäre. Ja es ist sehr häufig die Wendung eingetreten, als ob in diesen materiellen Verhältnissen der eigentliche Idealismus läge, und die Systeme des Freihandels, des Schutzzolls und des Communismus hatten ebenso sehr ihre Seher, Apostel und Gläubige gehabt, als in den alten Zeiten die Religion. Je leichter sich ein neues System in eine einfache Form bringen ließ, d. h. je einseitiger es war, desto eifriger und leidenschaftlicher wurde in der Regel die Sprache seiner Propheten, desto unerschütterlicher der Fanatismus seiner Anhänger. Vor Allem gilt das von den beiden äußersten entgegengesetzten Systemen, von dem freihändlerischen und dem socialistischen.

Wenn gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts im Liberalismus die Idee des Freihandels vorherrschte, so entsprang das nicht blos aus einer ökonomischen Theorie, sondern es hing mit den allgemein verbreiteten Ansichten über das Wesen des Staats zusammen. Man hatte den Begriff des Staats mit dem absoluten Königthume identificirt, und da man von diesem fast nur Bedrückungen und Hemmungen zu erfahren hatte, selbst wenn es in der wohlwollendsten Absicht von der Welt zu Werke ging, so waren alle Anstrengungen des Liberalismus darauf gerichtet, diesem verhaßten Staat eine Macht nach der anderen, eine Function nach der anderen zu entziehen. Es lag dies zum Theil schon in dem Wesen der protestantischen und neukatholischen Bildung, die beide, so sehr sie einander bekämpften, darin vollkommen einig waren, daß das Reich Gottes nicht von dieser Welt sei; daß man also das weltliche Wesen höchstens toleriren könne. Aus dieser Geringschätzung gegen den Staat, welche die Intensität des religiösen Geistes überlebte, obgleich sie sich ihrer Quelle nicht mehr bewußt war, ist es zu erklären, daß man die Aufhebung der Staaten überhaupt für das höchste Ziel der menschlichen Bestrebungen ansah. „Die höchste Aufgabe des Staats ist: sich selber überflüssig zu machen," das war ein Grundsatz, dem man nicht blos in den gewöhnlichen Oppositionsschriftstellern, sondern auch bei den tiefsten Denkern, z. B. Kant, und W. v. Humboldt begegnete. Der damalige Liberalismus war weltbürgerlich wie das Christenthum; die Unterschiede der Nationalität, des Glaubens und der Sitten waren in seinen Augen ohne Werth und ohne Bedeutung.

Wenn im 19. Jahrhundert sich allmälig eine ganz entgegengesetzte Auffassung des Staatslebens geltend gemacht hat, so war der Grund vorzüglich in zwei Umständen zu suchen. Einmal erweckte das Schreckenssystem des Napoleonischen Militärstaats, den man im Anfang aus weltbürgerlichen Phantasien freudig begrüßt hatte, die Nationen aus ihrem Schlummer; sie kamen zum Bewußtsein ihrer individuellen Selbstständigkeit, und waren im Gegensatz gegen ihre frühere Lethargie nur zu geneigt, den Gedanken dieser Individualität auf die Spitze zu treiben, sich nicht blos mit einem eigenen Staatswesen und einer eigenen Sprache zu begnügen, sondern auch in Beziehung auf die Kirche, auf die Literatur, auf Handel und Industrie, spröde von allen übrigen Nationen zu sondern. Es ist ein Nachklang dieses einseitigen Nationalgefühls, welcher sich in un-

sern Tagen in dem von Friedrich List namentlich in Süddeutschland angeregten Schutzzollsystem einen Ausdruck verschafft hat.

Ein anderer Umstand war die tiefere Auffassung vom Staat, welche aus den Veränderungen in den Staatsformen selbst hervorging. Wenn man früher Verfassungen, Parlamente, Unabhängigkeit der Gemeinden, Geschworne u. dgl. verlangt hatte, so betrachtete man das eigentlich Alles nur als Schutzwehren gegen die Uebergriffe des Staats; erst allmälig kam man dahinter, daß diese Einrichtungen auch zum Staat gehörten, daß man den Staat überhaupt als Inbegriff des öffentlichen Lebens aufzufassen habe. Diese Ansicht gipfelte in der Hegel'schen Philosophie, die darin den entschiedensten Gegensatz zu der Kant'schen bildet. — Wenn man sich daran gewöhnt hatte, in dem so erweiterten Staatswesen die Vertretung sämmtlicher Interessen zu suchen, so lag es nahe, von ihm auch die Abhilfe aller Uebelstände zu verlangen, die auf der menschlichen Gesellschaft lasteten, und auf die man namentlich bei der großen Ausbreitung des Fabrikwesens aufmerksamer als früher geworden war. Wenn das freihändlerische System in Bezug auf seinen Inhalt mit der materialistischen Philosophie des 18. Jahrhunderts zusammenhing, so machte sich in diesem Interesse für die nothleidenden Classen das neu erwachte Christenthum geltend, welches in jedem lebenden Wesen den speciellen Gegenstand der göttlichen Vorsehung anerkennt, und in Folge dessen auch den Vertretern des göttlichen Wesens auf Erden die Fürsorge für alle Einzelnen zur Pflicht macht. Während aber in den früheren gutmüthig philanthropischen Träumereien das Ideal immer ein weiser wohlwollender Monarch war, der gleich dem Kalifen von Bagdad verkleidet durch seine Provinzen reiste, den reichen Tyrannen bestrafte und den unglücklichen Tugendhaften beschützte, so war es jetzt, wo man die Dinge concreter und materialistischer auffaßte, eine mechanische Einrichtung des Staats, die aller Noth und allem Elend der menschlichen Gesellschaft abhelfen sollte. Je allgemeiner und unklarer die Anforderungen waren, deren Befriedigung man dem Staat zumuthete, desto schwärmerischer traten sie auf, und die ersten Erscheinungen des Socialismus hatten ganz das Ansehen einer neuen mystisch-religiösen Bewegung, gegen die man mit Gründen der Vernunft ebensowenig ausrichten würde, als gegen den Fanatismus überhaupt. Bis jetzt ist es aber nur in Frankreich so weit gekommen, daß der Socialismus in der That über eine streitbare Macht verfügt, die sogar in

den Junitagen 1848 zu einem heißen und blutigen Straßenkampf führte, während in England die Massenbewegung im Sinne des Freihandels vor sich ging, und auch so bedeutend wurde, daß sie allen Widerstand der gesetzlich-constituirten Gewalten überwand.

Beide Principien stehen noch immer in voller Blüthe, die Anhänger des einen Systems geben denen des andern an Fanatismus nichts nach. Allein ihre eigentliche Wirksamkeit ist nicht im Kreis der Schule, sondern wird durch die Combination mit widerstreitenden Interessen bestimmt. Die auf materialistische Rücksicht gegründeten Parteien fallen nicht blos mit den eigentlichen politischen Parteien keineswegs zusammen, sondern häufig wird in einer und derselben Partei, wie es gerade die Umstände mit sich bringen, bald das eine bald das andere Princip angewandt. So ist z. B. in Preußen bei der reactionären Partei die vorwiegende Tendenz freihändlerisch, weil sie sich vorzugsweise auf die Landaristokratie der östlichen Provinzen stützt, in deren Interesse es liegt, die Lebensgenüsse aus der Fremde wohlfeiler zu haben, und für ihre Erzeugnisse einen leichteren Absatz zu finden, während wir in ihrem leitenden Organe auch sehr häufig socialistische Anwandlungen entdecken, da die Reaction sehr wohl weiß, daß sie sich unter Umständen auf die Masse wird stützen müssen, und daß diese durch keinen Hebel so leicht in Bewegung zu setzen ist, als durch socialistische Versprechungen, mit denen man um so freigebiger umgehen kann, da sie nichts kosten, und da sie in ihrer unbestimmten Fassung jede mögliche Deutung zulassen. Außerdem ist das Bestreben, die alten Corporationen wiederherzustellen, welches zwar nicht mit den Interessen der reactionären Partei, aber mit ihren Doctrinen fest verwachsen ist, unvereinbar mit dem freihändlerischen Princip. Und es kommt in dieser Partei noch mehr vor, wie bei den sogenannten Doctrinärs, daß die Doctrinen das Auge für die wirklichen Interessen verblenden.

Seit der Revolution hat sich die Neigung verbreitet, die Wissenschaft und den Stand der Gelehrten zu verspotten; theils die Reaction der Praxis gegen diesen Doctrinärismus, theils die demokratischen Neigungen, theils aber noch der alte belletristische Dilettantismus hat das Volk gegen seine Gelehrten verstimmt, und doch möchten wir wissen, wer sich selbst in jener bewegten Zeit, und zwar in allen Parteien, so tüchtig bewährt hat, als gerade unsere verspotteten Gelehrten. Freilich sind auch hier, während die gesammte Wissenschaft in geschlossener Phalanx vorrückt, die einzelnen Leistun-

gen nicht mehr so anregend, wie zu den Zeiten der Romantik, und diejenige Wissenschaft, die sich am erfreulichsten ausdehnt, gehört kaum mehr in das Gebiet der Nationalliteratur.

Die Naturwissenschaft nimmt gegenwärtig unter allen Wissenschaften die erste Stelle ein. Zwar hat in sämmtlichen Wissenschaften der Fleiß und die Gelehrsamkeit mehr und mehr in die Tiefe gegraben, und wenn wir z. B. den heutigen Zustand der Alterthumskunde mit dem vor hundert Jahren vergleichen, so ist es uns, als ob wir in eine ganz neue Welt eingeführt würden; allein was die philologischen und historischen Wissenschaften an Tiefe und Breite gewonnen, das haben sie an Popularität, an unmittelbarer Einwirkung auf das Leben und an Gestaltungskraft eingebüßt. Die Philologen des vorigen Jahrhunderts waren Kinder an Wissen, wenn man sie neben die heutige Gelehrsamkeit stellt; aber sie wirkten bestimmend auf die allgemeine Bildung, auf die Schule, auf die Poesie und alle übrigen Künste ein. Die Wissenschaft wird immer unnahbarer und dehnt sich so in's Ungeheure aus, daß es vielleicht keinen einzigen Philologen mehr giebt, der das Gesammtgebiet der Wissenschaft nach allen Richtungen hin mit gleicher Energie zu umfassen vermöchte. Es ist ganz merkwürdig, wie Schule und Leben sich trennen. Es gilt nicht blos von der Theologie, wo das gründlichste Studium häufig zu einer vollständigen Lossagung vom Christenthum führt, sondern ebenso von der Medicin, deren gewaltige wissenschaftliche Fortschritte die unbefangene Ausübung der ärztlichen Thätigkeit fast ganz verleidet haben, von der Jurisprudenz, bei der Männer wie Hr. v. Kirchmann zu dem Resultat kommen, sie sei überhaupt keine Wissenschaft; endlich von der Philosophie, wo die neuesten Gelehrten die Ueberzeugung gewonnen zu haben glauben, was man bisher Philosophie genannt, sei eine leere Spielerei. Ueberall ein Uebergewicht der Analyse über die Synthese. — In der Geschichtschreibung ist der Gegensatz gegen die Engländer und Franzosen sehr auffallend. In Gelehrsamkeit und gewissenhafter Forschung gehen wir unstreitig voran, aber Darstellungs- und Gestaltungskraft scheinen wir über diesen mikroskopischen Studien fast ganz eingebüßt zu haben. Bei den Engländern und Franzosen erscheinen von Jahr zu Jahr eine Reihe von Werken, die von wirklichen Gelehrten geschrieben sind, und die doch auf den Ruhm eines Kunstwerks ausgehen. Bei uns scheint beides von einander getrennt zu sein. Die Gelehrten ersten Ranges schrei-

ben nur für Gelehrte, und überlassen es den Dilettanten oder Schülern, ihre Forschung für das größere Publikum zu bearbeiten. Ausnahmen kommen zwar vor, aber sie erregen auch immer ein ganz ungeheures Aufsehen; es scheint bei den wirklichen Gelehrten Grundsatz, daß man der profanen Masse den Zugang zur Wissenschaft so sehr als möglich verschließen müsse. Für die eigentliche Bildung des Volks ist ein solches Verfahren gewiß kein Gewinn.

Ganz anders steht es mit den Naturwissenschaften. Hier sind die Fortschritte unendlich bedeutender als in der Historie. Zwar hat sich in den früheren dunklen Zeiten, wo es galt, den herrschenden Vorurtheilen ein neues, großes Princip entgegenzustellen, unendlich mehr Genialität und schöpferische Kraft entwickeln können; aber wenn wir blos auf den Umfang des exacten Wissens Rücksicht nehmen, so werden wir kaum übertreiben, wenn wir behaupten, daß derselbe in den letzten beiden Menschenaltern ebensoviel gewonnen hat, wie in den vielen Jahrtausenden der menschlichen Geschichte, die ihnen vorausgehen. Früher hatten die großen Naturforscher vielleicht ihr ganzes Leben lang damit zu thun, den Nebel der Vorurtheile zu zerstreuen, die einen regelmäßigen Fortschritt in der Erkenntniß unmöglich machten. Es gelang ihnen nur in den seltensten Fällen, sich selber vollständig von diesen trüben Vorstellungen zu befreien, die sie eingesogen hatten gleich der Luft, welche sie einathmeten. Heute leben solche Vorurtheile zwar noch in der Masse, aber über das eigentliche Gebiet der Wissenschaft haben sie keine Macht mehr. Alles was die Wissenschaft jetzt erkennt, ist unmittelbarer reiner Gewinn und positive Thatsache.

Außerdem hat Alles, was die Naturwissenschaft erkennt, eine unmittelbare Beziehung auf das praktische Leben. Jedes neue Gesetz, jede neu constatirte Thatsache wird augenblicklich auf einen praktischen Zweck angewendet. In dem einen Moment der Bildung, in der Herrschaft des menschlichen Geistes über die Natur, sind wir unendlich weiter gekommen. Vieles von dem, was uns als alltägliche Erscheinung so geläufig geworden ist, daß wir kaum noch unsre Aufmerksamkeit darauf richten, würde im vorigen Jahrhundert wie ein Märchen aus Tausend und einer Nacht geklungen haben. Bei der Riesenhaftigkeit dieser Fortschritte liegt der Irrthum nahe, den ganzen Zweck der Bildung in dieser Ueberwindung der Natur durch den Geist zu suchen, und die andere Seite, die Erhebung und Läuterung des Gemüths, wenigstens in den zweiten

Rang zu verweisen. Die ideellen Mächte, von denen doch allein die höchsten menschlichen Erregungen ausgehen, werden auf einen immer engern Kreis eingeschränkt. Es ist ein Irrthum, wenn man glaubt, daß die Naturwissenschaft bei der Unermeßlichkeit der Kräfte, mit denen sie es zu thun hat, eine unmittelbare Wirkung auf das Gemüth ausüben könnte. Das bekannte Schiller'sche Distichon, in welchem er den Astronomen zuruft, daß im Raum das Erhabene nicht wohnt, ist zwar vielfach angegriffen worden, allein es hat eigentlich vollkommen Recht, wenn auch nur nach einer Seite hin. Der Raum, so lange er sich blos in Messungen ausdrückt, hat keine Beziehung zum Gemüth, und das bloße Wissen von der Unendlichkeit, welche die verschiedenen Sternbilder von einander trennt, dient nicht dazu, die Seele zu bereichern. Erst wenn diese allgemeinen Gedanken sich in ein Bild verwandeln, geht die Empfindung des Erhabenen in uns auf.

Es ist also wohl zu begreifen, daß man auch in neuerer Zeit gegen die Naturwissenschaft den schon häufig angeregten Vorwurf wieder vorgebracht hat, sie untergrabe die höhern sittlichen Kräfte, sie mache den Menschen nicht blos in seinem Glauben, sondern auch in seinen Idealen irre. Freilich würde sich, selbst wenn das der Fall wäre, die Wissenschaft in ihrem Fortschritt nicht aufhalten lassen, denn für sie ist die Erkenntniß ein kategorischer Imperativ; sie hat keine Wahl, sie muß erkennen, und wenn die gesammte sittliche Welt darüber unterginge. Aber es ist nicht wahr, und gerade die neueste deutsche Literatur hat auf's Deutlichste gezeigt, wie auch aus der Natur, wenn ein wirklich philosophischer Geist sich ihrer bemächtigt, eine segensreiche Einwirkung auf die höheren Kräfte der Seele erreicht werden kann.

Zwar hat sich die eigentliche Forschung, seitdem sie die Verirrungen der mystischen Naturphilosophie überwunden, mehr und mehr in Detailstudien verloren, und den großen constructiven Sinn, der früher in ihr lebte, und der selbst in jenen Verirrungen einen wenn auch trüben Ausdruck gewann, wenigstens zum Theil eingebüßt; aber der Mann, dessen mächtiger Geist als der bedeutendste Träger der Naturwissenschaft in ihrer Gesammtheit erscheint, der seit mehr als einer Generation von der deutschen Nation mit Recht als ihr Stolz gefeiert wird, und mit dessen verehrender Analyse wir gern den Schluß unsers Werks zieren möchten, wenn es nicht über unsere Aufgabe hinausginge, **Alexander v. Humboldt**, hat

die Wissenschaft auf den Weg gelenkt, das, was sie im Einzelnen erkannt, zu einem großen Gesammtbilde zusammenzubringen. Als der Kosmos erschien, wurden die hochgespannten Erwartungen des Volks zwar zum Theil getäuscht, es blieb in diesem riesenhaft angelegten Gemälde von der Gesammtheit der Natur dem Laien doch Vieles ganz unverständlich, und wenn auch überall der große und edle Geist des Mannes durchschien, es war ihm nicht gelungen, was er selber so lebhaft und vollständig erkannt, in lebendige Gegenwart umzusetzen; allein man erlangte wenigstens eine Ahnung von jenem Makrokosmus, den Goethe in seinem Faust noch mit einem gewissen fremden Schauer empfunden hatte, und von allen Seiten strömte man nun, nachdem die Bahn geebnet war, herbei, um das Verständniß im Einzelnen zu fördern und zu beleben. Die große Reihe populärer naturwissenschaftlicher Darstellungen, die durch den Kosmos angeregt wurden, bildet eines der wesentlichsten und besten Elemente unserer neuern Literatur.

Wir haben aus ihr vorzugsweise gelernt, überall concretes und individuelles Leben zu finden, wo wir früher nur Gattungen sahen. Der Name Naturgeschichte, den man früher mißbräuchlich anwandte, hat jetzt eine höhere Bedeutung gewonnen. Selbst die Vorwelt hat uns Rede stehen müssen. Wir sehen den Erdball in seinem allmäligen Werden, während uns die Physiologie das überall gegenwärtig pulsirende Leben der Natur zeigt. Die Naturwissenschaft hat uns nicht nur gelehrt, die Kräfte der Natur dem Geist in einem Maßstab zu unterwerfen, der alle frühern Begriffe des Wunderbaren weit hinter sich läßt, sondern sie hat auch unsere Augen geöffnet und ihnen die Tiefen des Lebens gezeigt. In diesem gewaltigen Pulsschlag des allgemeinen Lebens gewinnen wir freilich einen andern Maßstab für das Große und Erhabene. Der Mensch steht in der Mitte zweier Unendlichkeiten, denen seine Sinne nicht mehr gewachsen sind. Die eine erschließt ihm das Fernrohr, die andere das Mikroskop. Wenn wir einen Wassertropfen unter das Mikroskop legen, so ist die Mannigfaltigkeit der kleinen Welt, die sich in demselben bewegt, fast ebenso wunderbar, als die Unendlichkeit der Welten, die uns das Fernrohr in der Milchstraße eröffnet. Der Blick nach beiden Seiten hin hat etwas Berauschendes und Schwindelerregendes, aber durch einen Umstand wird dieser Schauder, der zunächst nahe an Gedankenlosigkeit grenzt, zu dem Gefühl der Bewunderung veredelt. Der Gegenstand, der das Gefühl des Erha-

benen in uns erregt, ist zwar scheinbar die Natur, über die wir keine Macht haben und die uns fremd ist; in der That aber die Fassung, die ihr der menschliche Geist gegeben hat. Die Unendlichkeit des Raumes, in dem sich die Sternbilder bewegen, würde für uns ein leerer Gedanke sein, wenn nicht das Gesetz, das der menschliche Geist in ihr entdeckt, die gemessene Bahn, die er ihr gleichsam vorgezeichnet hat, diesem Gedanken Farbe und Gestalt gäbe, und die bunten Bilder des Mikroskops würden wie ein unfruchtbares Schattenbild an unserer Phantasie vorübergehen, wenn wir nicht zugleich das bestimmte Bewußtsein über das Gesetz, nach dem wir es wahrnehmen, damit verbänden. Die Größe des Schöpfers nehmen wir keineswegs, wie es die frühere Naturanschauung meinte, aus den bloßen Gegenständen wahr, sondern aus dem Bilde, das sich der menschliche Geist von ihnen entwirft, und wodurch er sie selber zu einem Moment des Geistes macht. — Wenn auf diese Weise die Natur dem Reich der Idee gewonnen wird, so ist das die wahre Naturphilosophie, nicht die mystischen, willkürlichen Visionen der ältern Schule, die sich fälschlich diesen Namen beilegte.

Und dieser Gedanke mag uns auch über die Vorwürfe beruhigen, die man von Seiten der Reaction der neuern Philosophie macht, sie hebe die Grundlage aller Poesie auf, den Geist der Anbetung, der Liebe, der Verehrung. Denn mit diesem Bekenntniß müssen wir schließen: wir haben zwar die einseitig griechische Form angegriffen, die Goethe und Schiller ihrem Cultus gaben, und haben ihn geschichtlich zu vertiefen gesucht; wir haben uns gegen die scholastischen Abstractionen erklärt, mit denen die neuesten Philosophen das Princip des Humanismus auseinander zu reißen suchten — aber wir sind mitschuldig an den Ideen, die unsere classischen Dichter und Philosophen aufgestellt haben, und zu denen die Menschheit immer zurückkehren wird, so oft sie auch im momentanen Schreck sich in irgend ein finsteres Labyrinth flüchtet. Unser Glaube ist der ihrige, der Glaube an die Einheit des Geistes und der Natur, an die Darstellung des göttlichen Wesens in der Menschheit. Nicht ersticken will die neue Philosophie das Gefühl der Anbetung des Göttlichen, sie will ihm nur einen Inhalt geben; der Gott der bleichen Furcht, des abstracten Schreckens ist nicht für den freien Menschen; vor dem unbekannten Gott wirft nur der Wilde, nur der Barbar in den Staub; nur was wir ehren und lieben, können wir anbeten; nur was wir kennen, ist Gegenstand unserer Liebe und

Verehrung. Vergebens hat man den Inhalt des Göttlichen in der Natur gesucht. Das Erhabene der Natur liegt nicht in der Summe von Steinen, Pflanzen, Thieren, nicht in der abstracten Unendlichkeit des Raumes und der Bewegung: es liegt im Geiste, der diese Unendlichkeit als Einheit, dieses Gesetz als Leben, dieses Chaos als Totalität anschaut. Die Verehrung vor der Natur gilt der Wissenschaft, die sie erkannt hat, und der Phantasie, die sie empfindet. Ueberfliegen wir diese große Entwickelung der Menschheit, die ohne Allwissenheit das Universum Schritt für Schritt durchmißt, ohne Allmacht die sträubende Natur in Fesseln schlägt, die sich selbst gewinnt, indem sie der Gegenstände Herr wird; fassen wir diese Kraft des Geistes, die sich in den Genien der Geschichte ausbreitet, aber in der menschlichen Natur allgegenwärtig ist, zu einem Bilde zusammen, und lassen dieses Bild unser Ideal, unsern Leitstern, die treibende Kraft unserer Seele werden: — so wird man uns nicht gottlos schelten, wenn wir auch mit Faust sagen, wir finden keinen Namen dafür, „Nam' ist Schall und Rauch, umnebelnd Himmelsgluth."

Druck von Friedrich Andrä in Leipzig.

Geschichte

der

deutschen Nationalliteratur

im

neunzehnten Jahrhundert.

Von

Julian Schmidt.

Zweiter Band.

Leipzig,
Friedrich Ludwig Herbig.
1853.

Schmidt, Julian,

Geschichte der deutschen Nationalliteratur im neunzehnten Jahrhundert

Bd.: 2

Leipzig (1853)